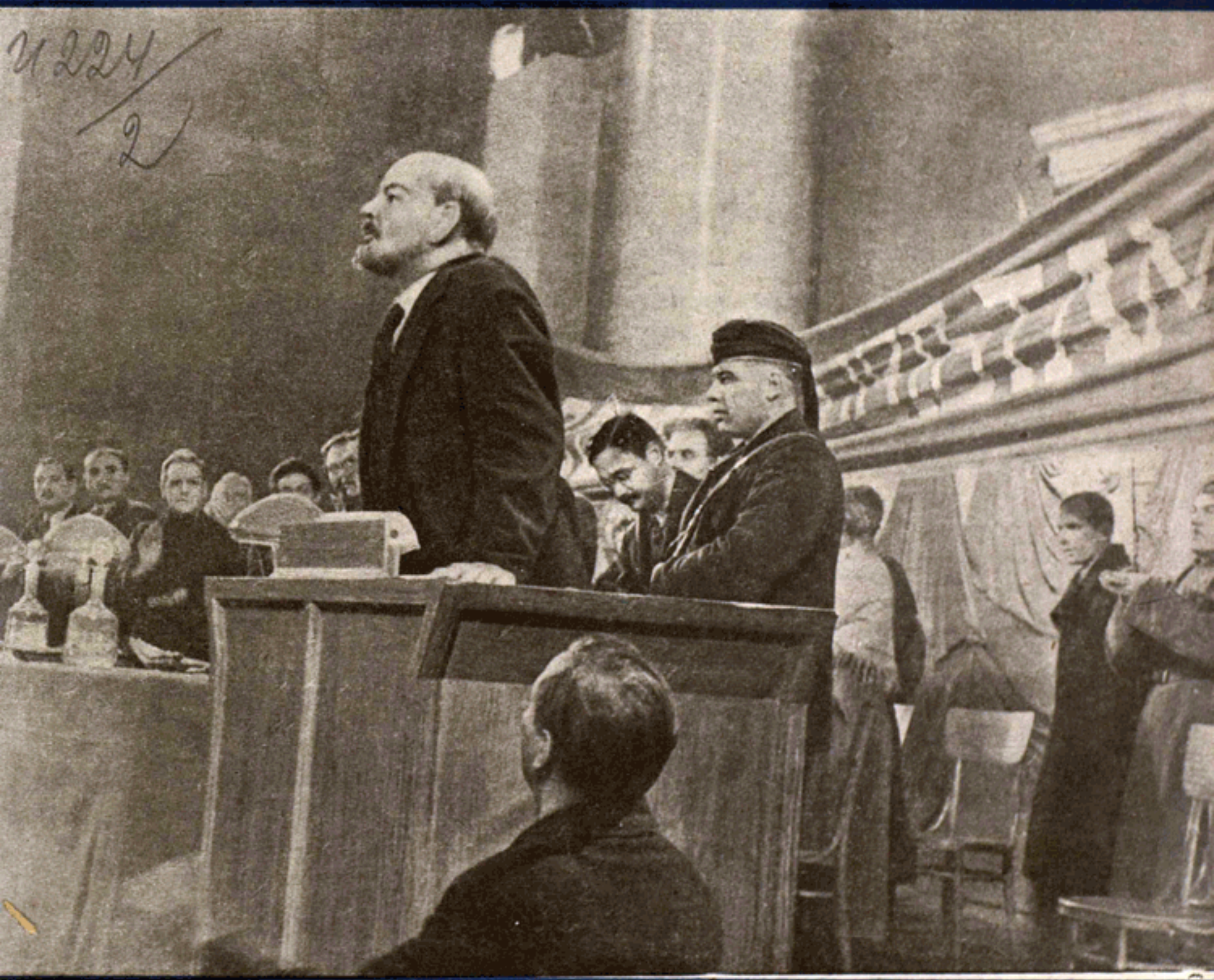
ИСКУССТВО КИНО

И224/2



№ 11 ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" 1937

2,4

REJECTED

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Всесоюзного комитета по делам искусств
при СНК СССР

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ВЫБОРЫ В ВЕРХОВНЫЙ СОВЕТ СССР И ЗАДАЧИ КИНО 3

С. ЮТКЕВИЧ — Фильм о выборах 5

М. БЕЛЯЕВ — Кинохроника в избирательной кампании 8

К. ЮКОВ — За Советскую родину 11

М. ЕГОРОВ, М. ШАПИРО — Проблемы кинооперы 22

Тихий Дон (отрывок из сценария) 24

А. ЧИРКОВ — Диалог в кинофильме 29

Ю. ЖЕЛЯБУЖСКИЙ — Что такое план? 34

Г. АВЕНАРИУС — Пропаганда шпионажа и диверсии в буржуазном кино . . . 44

«МАРИ ГАЛАНТ» (отрывки из сценария) 48

С. ДАВ — Голос большевистской «Правды» 56

ВЕН. ВИШНЕВСКИЙ — Тридцать лет назад 60

На обложке и на титульном листе кадры из фильма „Ленин в Октябре"

НОЯБРЬ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" 1937

Технический редактор Н. АУЗАН
Корректор А. БЕЛЬСКАЯ
Уполном. Главлита РСФСР № Б — 25825
Индекс № И 13. Заказ типографии 2283.
Заказ издательства 61 п.Тираж 5.000 экз.
Объем журнала 8 печ. листов. Количество знаков в печ. листе 60 000.
Ст-Ат 62×94. Сдано в набор 28/IX 1937 г.
Подписано к печати 23/XI 1937 г. Отпечатано в типографии газ. „Индустрия",
Москва, Цветной бульвар, 30.

ВЫБОРЫ В ВЕРХОВНЫЙ СОВЕТ СССР И ЗАДАЧИ КИНО

Приближается великая историческая дата 12 декабря. В этот день к избирательным урнам пойдет около 100 миллионов избирателей Советского Союза. В этот день трудящиеся нашей родины на основе самого демократического в мире избирательного права отдадут свои голоса лучшим людям сталинской эпохи, беззаветно преданным делу Ленина—Сталина, проверенным на деле и стойким партийным и непартийным большевикам.

Избирательная кампания в разгаре. Уже закончилось выдвижение кандидатур в Верховный Совет. Трудящиеся на своих собраниях горячо обсуждают выдвинутые ими кандидатуры. Сбылись замечательные слова товарища Сталина, указывавшего, что «избирательная борьба будет оживленной, она будет протекать вокруг множества острейших вопросов, — главным образом, вопросов практических, имеющих первостепенное значение для народа». Избирательная кампания высоко подняла новую волну самокритики, явилась мощным стимулом для улучшения работы всех наших организаций и учреждений.

В той агитационно-пропагандистской работе, которую проводит партия Ленина—Сталина в связи с выборами в Верховный Совет СССР среди широчайших масс трудящихся, наряду с большевистской печатью — этим коллективным агитатором, пропагандистом и организатором — огромная и почетная задача выпадает на долю советского искусства и прежде всего кинематографии. Кино — «самое важное» и «самое массовое» из искусств. Кинематограф обладает колоссальными возможностями агитационной и пропагандистской работы. В нашей стране свыше пятнадцати тысяч звуковых и немых киноустановок. Ежедневно кинематографы Советского Союза обслуживают многомиллионную аудиторию зрителей от Минска до Владивостока, от острова Диксона до Ленкорани и Батуми.

Дело не только в громадном, хотя еще и не соответствующем потребностям населения развитии сети кинотеатров в СССР, возросшей за 20 лет советской власти почти в 20 раз, — дело в исключительных возможностях кинематографии, как искусства, быть проводником той агитационно-пропагандистской работы, которую ведет партия Ленина—Сталина в связи с выборами в Верховный Совет СССР. Ни одно из искусств не обладает такими поистине безграничными возможностями наглядного показа достижений нашей родины, которых добилась она за 20 лет советской власти, уверенно ведомая от победы к победе большевистской партией, гениальными вождями народов Лениным и Сталиным.

Речь идет не только о документальной кинематографии, которая приобретает во время избирательной кампании исключительное значение, речь идет и о художественной игровой кинематографии.

Ряд выпущенных и выпускаемых в ближайшее время художественных фильмов при умелом их использовании, сопровождении докладами и вступительными словами может сыграть видную роль в избирательной кампании.

Какое исключительное значение в избирательной кампании приобретает замечательный фильм «Ленин в Октябре», уже показанный зрителям в дни Великой Октябрьской годовщины и выпускаемый на широкий экран в первых числах декабря этого года. Фильм этот покажет миллионам трудящихся образы вождей народа, возглавивших Великую Октябрьскую революцию, и одновременно расскажет о вредительско-контрреволюционной деятельности предателей революции, штрейкбрехеров, пытавшихся продать дело трудящихся помещикам и капиталистам. Фильм этот правдиво и ярко расскажет зрителям о величайших событиях в истории нашей родины, приведших к победе власти Советов на одной шестой земного шара.

А фильм «Комсомольск», который будет выпущен на экран в ближайшее время! Фильм этот не только покажет, как советская власть создала новый и мощный индустриальный центр на восточной окраине Советского Союза. Фильм этот покажет героическую работу девушек комсомолок, наравне с мужчинами участвующих в социалистическом строительстве нашей родины. Картина «Комсомольск» имеет и прямую направленность. Разве этот фильм не будет агитировать за кандидатуру Валентины Хетагуровой, возглавившей движение молодых патриоток на Дальний Восток.

В статье 122-й Сталинской Конституции записано:

«Женщине в СССР предоставляются равные права с мужчиной во всех областях хозяйственной, государственной, культурной и общественно-политической жизни.

Возможность осуществления этих прав женщин обеспечивается предоставлением женщине равного с мужчиной права на труд, оплату труда, отдых, социальное страхование и образование, государственной охраной интересов матери и ребенка, предоставлением женщине при беременности отпусков с сохранением содержания, широкой сетью родильных домов, детских ясель и садов».

Документальный художественный фильм «Колыбельная» режиссера Дзиги Вертова, выпущенный к XX годовщине Октября Союзкинохроникой, показывает, как в действительности претворены эти замечательные слова Сталинской Конституции. «Колыбельная» рассказывает о счастье советской женщины, о многообразных отраслях социалистического труда, в которых она принимает активное участие, о спортивных и художественных достижениях советских женщин, о счастливом детстве, о счастливом материнстве.

А выпущенный несколько месяцев назад фильм «Шахтеры»! Фильм этот разоблачает контрреволюционную деятельность троцкистско-бухаринских шпионов и диверсантов в своей звериной ненависти к социализму, к советскому государству, к советскому народу пытающихся пролезть в любую щель, которая где-либо возникает в силу ослабления большевистской бдительности.

Фильм этот учит бдительности и несомненно сыграет свою большую положительную роль в развернувшейся избирательной кампании.

Так обстоит дело с художественными фильмами, созданными не в связи с избирательной кампанией, но могущими сыграть в ней значительную роль. Как же справилась советская кинематография с выпуском фильмов, специально рассчитанных на обслуживание избирательной кампании?

Здесь особенно велики и ответственны задачи нашей документальной и учебно-инструктивной кинематографии в связи с избирательной кампанией. Надо прямо сказать, что киностудии Союзкинохроники не сумели в полной мере справиться со своей задачей. Они ограничились почти исключительно выпуском Союзкиножурнала. Эти журналы, издаваемые в громадных тиражах (1000 экземпляров каждый), недостаточно разнообразны по своей тематике. Союзкинохроника не работает планомерно над новыми сюжетами, ограничиваясь главным образом зас'емкой предвыборных собраний в тех точках, где она имеет своих кинокорреспондентов. Союзкинохроника плохо знакомит избирателей с выдвинутыми кандидатами в Верховный Совет, она, как правило, не дает инструктивных сюжетов, показывающих технику выборов.

Еще хуже обстоит дело в киностудии Союзтехфильма. Союзтехфильм не справился с порученной ему работой — созданием инструктивного фильма, наглядно рассказывающего советскому избирателю о технике выборов в Верховный Совет. Эту работу пришлось из'ять из студии Союзтехфильма и передать ее киностудии Мосфильм, где она была поставлена коллективом, возглавляемым режиссером засл. деят. иск. С. Юткевичем.

Этот факт заставляет внимательно присмотреться к деятельности Союзтехфильма. Срыв важнейшего правительственного задания говорит о том, что в московской студии Союзтехфильма неблагополучно, что политическое руководство студии не на высоте, что идейно-творческий уровень режиссерских кадров очень низок.

Инструктивный фильм, выпущенный Мосфильмом, будет напечатан в невиданном до сих пор тираже — 1000 экземпляров. Он сделан в звуковом и немом вариантах. Его смогут посмотреть кинозрители всей нашей родины, и он несомненно сыграет значительную роль в раз'яснительной работе, связанной с избирательной кампанией.

Советская кинематография с опозданием включилась в агитационно-пропагандистскую работу в связи с избирательной кампанией в Верховный Совет СССР. Наряду с отдельными произведениями, созданными в связи с выборами в Верховный Совет СССР или могущими быть с успехом использованными как могущественное оружие предвыборной большевистской агитации, она выпустила и вещи, недостаточно яркие и содержательные. Она не сумела придать кинематографической периодике достаточной политической остроты и актуальности.

Работа по обслуживанию избирательной кампании в конечном счете оказалась порученной только двум киностудиям. Большинство киностудий, в том числе почти все национальные киностудии Советского Союза, от этого дела самоустранилось.

Знаменательная дата 12 декабря приближается. В оставшиеся считаные дни советская кинематография может и должна, работая ударно и оперативно, хоть частично оплатить свой долг перед страной, перед всеми советскими избирателями.

ФИЛЬМ О ВЫБОРАХ

Засл. деят. иск.
С. ЮТКЕВИЧ

Единственную настоящую творческую радость дает художнику сознание того, что своей работой он прямо и непосредственно участвует в жизни страны, когда он ощущает, что понятия гражданина и художника в нем спаяны неразрывно. Большую творческую радость дает художнику также сознание того, что каждая его новая работа последовательно реализует и развивает его собственные творческие принципы.

Деления на «большие» и «малые» формы в искусстве по сути дела не существует. Так всегда полагали все великие художники прошлого. Советские художники должны создавать различные произведения от поэм и больших художественных полотен до произведений, обслуживающих непосредственные нужды нашей текущей политической и хозяйственной жизни. Нечего и говорить, что эти последние должны быть также подлинными произведениями искусства, создаваемыми руками художника-гражданина. Маяковский принадлежит искусству не только своими поэмами, но и окнами РОСТа, которые играли большую пропагандистскую роль и в то же время были великолепными образцами смелого художественного творчества.

Основным критерием всей моей творческой практики для меня являлось то, что каждая моя работа должна была быть непосредственно полезной делу партии Ленина—Сталина.

Фильм, который мы сделали сейчас вместе с моим постоянным оператором И. Мартовым и бригадой Мосфильм, несмотря на свой внешне малый об'ем, мы рассматриваем как чрезвычайно значительную веху в нашей творческой жизни. Перед нами стоит очень ясная и конкретная задача — средствами кинематографа помочь избирателям подготовиться к величайшему историческому событию, каким являются выборы в Верховный Совет СССР. Фильм наш будет кратковременным по сроку своего действия, ибо 12 декабря совершится событие, которому он посвящен. В то же время он будет необычайно широк по своему охвату, так как предполагается размножить его не менее чем в 1000 копиях, и таким образом он обслужит буквально миллионы избирателей. И самая тема фильма, и его задачи, и условия распространения налагают на нас чрезвычайную ответственность и делают работу над ним особенно почетной и радостной.

В процессе работы возник ряд очень интересных и важных принципиальных вопросов. В какой же форме, наиболее простой и наглядной, донести до зрителя идею, заложенную в основу фильма? Никакие методы обобщенных «поэм» или патетически приподнятых произведений здесь не годились. Нам хотелось найти такую форму киноизложения, которая при отсутствии всяких внешних эффектов давала бы возможность зрителю наиболее глубоко и наглядно воспринять сущность того исторического момента, который выражен в процедуре всенародного голосования.

В этой работе у нас были предшественники — товарищи из студии Союзтехфильма пытались сделать такого же типа картину, но она оказалась неудачной.

Картина была забракована, и нам было предложено в десятидневный срок сделать новую. Нашу задачу чрезвычайно облегчило то, что заместитель председателя Центральной избирательной комиссии тов. О. Ю. Шмидт, секретарь комиссии тов. Маленков и прокурор Союза ССР тов. Вышинский принимали непосредственное участие в составлении монтажного плана, который я должен был сделать за сутки. Благодаря их указаниям я и смог выполнить свою задачу в этот короткий срок. Однако самым трудным было найти ключ к решению этой задачи средствами искусства. Мы решили итти к цели не через показ протоколов и бюллетеней, не через констатацию фактов, а через показ поведения людей. Моя мысль о том, что эту задачу можно и должно разрешать средствами искусства, встретила горячую поддержку у членов Центральной избирательной комиссии. Комиссия утвердила наш план, который творчески был сформулирован как заявка на своеобразную агитационную кинооновеллу. Осью произведения стала рабочая семья, некий собирательный ее образ. Это, с одной стороны, давало возможность показать типические образы советских людей, а с другой — вскрыть наглядно всю величайшую демократичность нашего избирательного закона. Достигалось это тем, что в семью включались представители всех поколений, занимающие разные общественные положения. По сути дела сюжетом картины и является история о том, как голосует семья Филипповых, вернее, как она будет голосовать (в этом-то и заключается вся инструктивность нашего фильма). Центральным узловым событием является, конечно, момент самого голосования, в котором стягиваются, как в узел, и разрешаются все события фильма. Но нам стало ясно, что задача эта будет выполнена лишь тогда, когда образы людей станут для зрителя понятными, близкими и любимыми. Однако в задачу нашу не входило предварительное раскрытие их характеров, они должны были раскрываться в самом действии фильма. Кажется, это удалось. Если это действительно так, то мы тогда сумели опрокинуть «теорию» о том, что такого рода агитационно-инструктивные произведения якобы нельзя поднять до уровня искусства.

Вот несколько примеров того, как мы решали творчески те или иные вопросы, вставшие в процессе работы.

Секретарь Центральной избирательной комиссии тов. Маленков предложил включить в фильм момент выдви-

жения кандидатур на общих предвыборных собраниях. Возник вопрос — как это сделать.

Происходило это как раз в дни, когда всюду шли предвыборные собрания. Я попросил дать мне материалы с'емок кинохроники. В то же время я решил, что Ивану Панфиловичу Филиппову, беспартийному старику-рабочему (его играет засл. арт. Пельтцер), я также дам возможность по ходу действия принять участие в предвыборном собрании. Для этого я взял наиболее красочные моменты из выступлений трудящихся, выдвигавших на предвыборных собраниях кандидатуру тов. Сталина, и скомпановал некую собирательную речь рабочего, выдвигающего кандидатуру тов. Сталина, которую произнес засл. арт. Пельтцер.

Целый ряд дальнейших моментов процедуры голосования мы разрешили в ситуациях, простых и лаконичных, но в то же время наглядно и доходчиво об'ясняющих происходящее. Например, в одном из эпизодов картины мы показываем шествие избирателей и торжественный момент начала выборов. Идет семья Филипповых, идут пролетарии Москвы и других промышленных центров, трудящиеся национальных республик и областей, торжественно идет на выборы вся страна. В этот эпизод голосования включена такая сцена: старик Филиппов уже у стола секретаря избирательного участка обнаруживает, что его паспорт остался дома. Происходит смешная сцена. Филиппов в замешательстве. Но недоразумение раз'ясняется, а вместе с тем выясняется, что в избирательном участке можно пред'явить не только паспорт, но и профсоюзный билет, колхозную книжку и любой другой документ, удостоверяющий личность избирателя. Также в фильме раз'ясняется пункт о праве избирателя в случае неграмотности или какого-либо физического недостатка пригласить с собою для заполнения бюллетеня другое лицо. Жена Ивана Панфиловича (ее играет арт. М. Яроцкая) впопыхах забыла захватить с собою очки и поэтому не может самостоятельно заполнить бюллетень. Огорченную старушку успокаивает секретарь, раз'ясняя ей соответствующий пункт «Положения о выборах». Старик Филиппов, уже опустивший свой бюллетень в урну, вызывается помочь своей жене.

Лиризм и музыкальность казались мне совершенно обязательными для такой картины. Здесь нам помогла «Правда», напечатавшая прекрасные стихи Гусева о выборах. Их читает актриса Н. Алисова, играющая роль одного из членов семьи Филипповых, женщины-матери, которая имеет возможность принять активное участие в выборах и в самый момент голосования оставляет свою маленькую дочь в специальной детской комнате при избирательном участке. Специальную музыку для фильма написал композитор Д. С. Блок. Роль председателя участковой избирательной комиссии, одного из сыновей Филипповых, инженера, исполняет Н. Боголюбов.

В оформлении фильма мне помогли во многом молодые художники Мосфильма А. Жаренов и А. Камский, которые об'ездили вместе с нами немало избирательных участков. С оператором Мартовым мы не отказались от всех пластических способов воздействия. Мы стремились к выразительности кадра, использовали движущийся аппарат и, как всегда, стремились в первую очередь оптически подчеркнуть характеристику изображаемых людей.

Работа эта дала мне большое удовлетворение еще и потому, что она проведена в небывалые для советской кинематографии сроки. Она снята в восемь суток, смонтирована в одни сутки и озвучена в другие. Я впервые работаю с коллективом Мосфильма, и мне радостно отметить, что здесь, как и в других студиях Союза, имеются огромные людские резервы, особенно среди молодежи. К сожалению, они не используются в должной мере. Особенно хочется мне отметить работу ассистента К. Эггерса, который в нашем как бы военном штабе был центральной организующей фигурой, а также звукооператора С. Ключевского.

Работа над фильмом, несмотря на кратковременность, чрезвычайно обогатила меня творчески, многое дала мне как художнику и вселила уверенность в полную возможность стахановских темпов работы на кинопроизводстве. Я испытываю величайшую творческую радость, что моя работа художника и гражданина окажет непосредственную помощь в незабываемые дни подготовки к знаменательной дате — 12 декабря 1937 года, к всенародному празднику — дню выборов в Верховный Совет СССР.

«КАК ИЗБИРАТЕЛЬ БУДЕТ ГОЛОСОВАТЬ». Режиссер засп. деят. иск. С. Юткевич. Оператор И. Мартов. Мосфильм. Идут на выборы.

«КАК ИЗБИРАТЕЛЬ БУДЕТ ГОЛОСОВАТЬ». Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор И. Мартов. Мосфильм. Беспартийный рабочий старик Филиппов (засл. арт. И. Пельтцер) на предвыборном собрании выдвигает кандидатуру товарища Сталина в делегаты Совета Союза Верховного Совета СССР.

Семья Филипповых 12 декабря 1937 года направляется в избирательный участок.

Старик Филиппов (засл. артист И. Пельтцер) в избирательном участке помогает своей жене (арт. М. Яроцкая) заполнить избирательный бюллетень.

КИНОХРОНИКА В ИЗБИРАТЕЛЬНОЙ КАМПАНИИ

М. БЕЛЯЕВ

Кино — могучее средство агитации и пропаганды. По силе воздействия его трудно сравнить с чем-нибудь другим. Ни один вид искусства, кроме кино, не располагает возможностью так наглядно агитировать фактами.

Кино должно было принять активное участие в предвыборной кампании, в раз'яснении и популяризации самого демократического в мире Сталинского избирательного закона.

Средствами кино можно было также вести и конкретную агитацию за того или иного кандидата, можно было дать и инструктивный фильм о самом порядке и технике проведения выборов.

Естественно, что почетная и ответственная задача обслуживания избирательной кампании, отражения ее на экране, показа лучших образцов подготовки к историческому дню 12 декабря возникла в первую очередь перед студиями кинохроники.

Как же справляется кинохроника с этой своей задачей? Что и как сделано ею в этом направлении?

Союзкинохроника в августе выпустила короткометражку-трехминутку режиссера Я. Посельского, в которую вошли с'емки доклада тов. Вышинского о новом избирательном законе, несколько эпизодов, показывающих, как изучают «Положение о выборах в Верховный Совет СССР» на фабриках, заводах и колхозах, и затем, как печатается в типографии литература к выборам в Верховный Совет.

Кроме того тот же режиссер Я. Посельский закончил еще не вышедший на экран фильм «Демократия счастливого народа». В нем по сути дела дан ряд киноиллюстраций к отдельным статьям Сталинской Конституции, причем этим иллюстрациям противопоставлены кадры, изображающие положение трудящихся за рубежом.

В начале фильма показаны крупные новостройки и предприятия нашей страны, отражены огромнейшие достижения социализма, затем показана колхозная деревня, где на землях, принадлежавших помещикам, монастырям и казне, создано мощное технически вооруженное самое крупное в мире сельское хозяйство. Перед зрителем проходят кадры сбора урожая, новая зажиточная жизнь советского крестьянства. Величие достигнутых успехов, масштабы проделанной работы выглядят еще более разительно при сопоставлении с показанными здесь же кадрами старой царской деревни. Ужасом, темнотой, нищетой, идиотизмом деревенской жизни веет от этих покосившихся хат, от этих копающихся в грязи детей, от допотопных способов обработки земли. Это впечатление подчеркивается показом отражения старого деревенского быта в художественном творчестве — в фильме воспроизведены некоторые картины из Третьяковской галлереи.

По-новому живет наше крестьянство. Фильм вновь показывает колхозную деревню, но уже с точки зрения ее нового быта. Показываются клубы, ясли, новые благоустроенные дома, деревенские парки культуры и отдыха.

Затем фильм переходит к показу положения трудящихся в странах капитализма. Идут сцены на бирже труда, куда стекаются все от рабочих до высококвалифицированных специалистов, артистов и профессоров, предлагающих свои услуги, согласных пойти на любую работу за кусок хлеба.

И так последовательно показывая счастливую жизнь нашей родины и жуткие картины бесправного и тяжелого положения трудящихся за рубежом, фильм иллюстрирует великую Сталинскую Конституцию и зафиксированные в ней достижения Советского Союза: право трудящихся на образование, право на труд и отдых. Несколько заключительных эпизодов фильма посвящено непосредственно показу противоположности конституций буржуазных стран, которые по сути дела защищают только права имущих, и нашей Сталинской Конституции, единственной в мире конституции подлинной демократии. Фильм заканчивается показом Красной Армии, стоящей на страже завоеваний Октября, и грандиозной демонстрации трудящихся, демонстрации сплоченности, единства и преданности делу партии Ленина—Сталина.

Как видно из содержания, этот фильм непосредственного отношения к дате выборов и ходу самой избирательной кампании не имеет и мог бы быть и даже должен был быть выпущен раньше, тотчас после принятия Конституции.

Вся оперативная работа по освещению хода избирательной кампании и по участию в ней советской кинематографии выполняется только Союзкиножурналом. До № 47 в него включались лишь отдельные эпизоды на предвыборные темы, а с № 47 журнал стал выходить в качестве специальных выпусков, посвященных выборам в Верховный Совет. Тираж каждого такого выпуска, выходящего один раз в пять дней, установлен в 1000 экземпляров (звуковых и немых) вместо обычных 60. Это означает, что работники кинохроники получили такую аудиторию, о которой они не могли и мечтать. И это в свою очередь означает, что к работе следует подойти с чувством величайшей ответственности, ибо журналы смотрят миллионы зрителей.

Специальные выпуски журнала, по заявлению его редактора тов. Яглинга, должны выполнять следующие задачи: 1) продолжать пропаганду нового избирательного закона и раз'яснять порядок выборов; 2) раз'яснять и пропагандировать принципы советской демократии, показывая ее примеры; 3) показывать достижения страны за 20 лет и 4) популяризировать отдельных кандидатов в Верховный Совет.

Сейчас уже вышло больше половины намеченного количества номеров журналов, и можно посмотреть, как он справляется со взятыми на себя обязательствами. Вот для примера хотя бы взятые подряд № 49, 50 и 51. Почти весь № 49 посвящен показу предвыборных собраний в Сталинском, Молотовском и Пролетарском избирательных округах. На собрании Пролетарского округа выступает механик ремонтно-механического цеха завода «Шарикоподшипник» им. Кагановича тов. Кашин, который выдвигает кандидатуру тов. Пичугиной. На собрании Молотовского

округа беспартийный педагог тов. Бабина выдвигает кандидатуру тов. Молотова. На собрании в Сталинском округе выступают беспартийная работница фабрики «Освобожденный труд» тов. Федотова, Герой Советского Союза тов. Громов, беспартийная работница Электрокомбината им. Куйбышева тов. Савина и от коммунистической организации Сталинского района тов. Сигал. Аудитория кинотеатра не раз разражается бурными аплодисментами, когда ораторы с большим под'емом и воодушевлением выдвигают кандидатуру товарища Сталина и его славных соратников. Зрительный зал аплодирует, и эти аплодисменты смешиваются с гулом аплодисментов и оваций, несущихся с экрана. Но в этом нет заслуги работников кинохроники. Журнал сделан однообразно, невыразительно, серо. Восторг зрителей вызывают родные и любимые имена, звучащие с экрана. Из газетных отчетов об этих собраниях читатель почерпнет больше, полнее и ярче представит себе происходящее, чем из «сюжетов» Союзкиножурнала.

№ 50 сделан разнообразнее. Показывается грандиозный митинг во дворе фабрики «Москвошей» им. рабочего Андреева, где была выдвинута кандидатура тов. Ворошилова. Затем показывается экскурсия домохозяек, пришедших на Краснопресненский избирательный участок познакомиться с порядком голосования. Интересен сюжет о том, как готовятся к выборам в далекой сибирской тайге. Агитатор едет на оленях к стойбищу маленького кочевого народа тафаларов. По пути он срубает кору с дерева и пишет извещение «собираться в пади Карабурень». Проезжающие по тайге охотники читают эту своеобразную афишу и едут на собрание, где на родном языке им раз'ясняют новый избирательный закон. В журнале дан сюжет о том, как растут столицы одиннадцати союзных республик. Показывается Алма-Ата, столица Казахской республики. Но такого рода сюжеты можно было видеть не раз и в старых номерах киножурнала, не имевших никакого отношения к выборам. Алма-Ата показана только как растущий город, и ничего не сказано о том, как развертывается избирательная кампания в столице Казахстана. Видимо, кинохроника не умела организовать соответствующий материал. Журнал кончается показом встречи населением частей Красной Армии, возвращающихся с осенних маневров.

Сюжет этот связан с основным содержанием номера, так же как и сюжет об Алма-Ата, только надписями, но зато он дает возможность журналу дать эффектную концовку с показом военной мощи страны.

В № 51 также показано одно предвыборное собрание — в Кировском избирательном округе. Говорит инженер 1-й Образцовой типографии тов. Башкин, выдвигающий кандидатуру тов. Ежова. Затем следует робкая попытка «пропагандировать» кандидатов. Дан сюжет о Прасковье Никитичне Пичугиной. Она сидит за столом и беседует с каким-то пожилым человеком-посетителем. Посетитель исчезает неизвестно куда. Тов. Пичугина, глядя в аппарат и несколько смущаясь, коротко рассказывает о себе. То, что она рассказывает, — замечательно. Это история молодой колхозницы, до 1929 года работавшей в своей деревне, затем поступившей чернорабочей на строительство «Шарикоподшипник», выдвинутой сначала бригадиром, потом мастером и выросшей в крупного общественного работника, являющегося ныне председателем районного совета гор. Москвы, бывшего делегатом VIII С'езда Советов, награжденного орденом Трудового Красного Знамени. К сожалению, показаны эти материалы бледно, невыразительно, не изобретательно. Следующий сюжет—женщины Ташкента изучают на родном языке Конституцию и новый избирательный закон. После этого идет свежий и сочный сюжет — новые ясли, один из октябрьских подарков, полученный трудящимися Архангельска. Ясли оборудованы образцово, «ползунки» и дети старших групп чувствуют себя в них прекрасно. И короткая фраза диктора о том, что у нас имеется 20 000 таких яслей, звучит весьма убедительно. Журнал заканчивается снова предвыборным сюжетом — показано выступление 67-летней работницы стахановки фабрики им. Бабаева тов. Емельяновой на совещании железнодорожного избирательного округа Москвы. Она говорит.

«Вот я имею 67 лет, товарищи, а сердце мое, душа моя, энергия моя есть самая молодая 17-летняя. А почему она такая энергия? Потому, что я живу в Советском Союзе, я знаю, что нет старости, обо мне заботится партия, обо мне заботится Сталин».

Тов. Емельянова говорит с такой энергией и с таким молодым под'емом, что и собрание и зрительный зал кинотеатра не раз прерывают ее шумными аплодисментами...

В числе материалов последующих номеров журнала имеются такие сюжеты: показ выдвинутой кандидатом в Верховный Совет учительницы 175 школы тов. Леоновой, предвыборное собрание на судах Черноморского флота во время осенних учений, показ колхозницы Крыкпаевой, выполнившей свое обязательство и собравшей 1500 центнеров свеклы с га (колхоз им. Молотова, Каратайский район Казахской ССР), выпуск Балахнинской фабрикой бумаги для нужд избирательной кампании, показ кандидата в Верховный Совет орденоносца Гудова, поставившего новый замечательный октябрьский рекорд, показ работы с домохозяйками инженера Горьковского автозавода пропагандистки Шапиро, репортаж о различных предвыборных собраниях и т. д.

Словом, для следующих выпусков подготовлен примерно такой же материал, который был в предыдущих номерах Союзкиножурнала. Следует отметить, что журнал пользовался главным образом тем материалом, который ему присылали с мест или который можно было легко организовать в Москве.

Достаточных усилий к тому, чтобы организовать материал в более широком масштабе, не было сделано. Своих операторов московская студия Союзкинохроники на с'емки предвыборной кампании не посылала, а местной сетью руководила лишь с помощью пространных бумажных директив.

Словом, Союзкиножурнал остается верен себе. Кусочек собрания, один-другой бледный и невыразительный «кинопортрет» или «киноинтервью», еще кусочек собрания да несколько эпизодов либо из Алма-Ата, либо из Новосибирска, в зависимости от того, где активнее работает корреспондент. Все это скрепляется предвыборными лозунгами и эффектной концовкой. Журнал готов. Нет ни изобретательности, ни мастерства в большинстве сюжетов и самом выборе сюжетов журнала. Еще часто работники хроники, показывая нашу замечательную действительность, сушат ее, выхолащивают из показываемого живое содержание и подносят зрителю лишь схему события, его форму.

И не заслуга хроники в том, что наш советский зритель, активный участник социалистического строительства, вновь наполняет эту форму богатейшим красочным содержанием, той действительностью, в которой он сам живет, трудится и мыслит.

И если выпуски журнала воздействуют на зрителя и вызывают аплодисменты, то это в значительной степени об'ясняется тем, что зритель сам участвовал в настоящем предвыборном собрании и пережил на нем незабываемые торжественные минуты.

Союзкиножурнал только показывает, как идет предвыборная кампания, так же как до этого он показывал, как идет изучение Конституции СССР и «Положения о выборах», как идет подписка на заем укрепления обороны СССР, призыв в РККА, подготовка к новому учебному году и т. д. Показывает бесстрастно, сухо и холодно, почти не пытаясь подчеркнуть и выделить положительный опыт, не критикуя недостатки проведения подготовки к выборам в отдельных районах. Журнал не пытается даже заострить внимание зрителя на необходимости повышения революционной бдительности в предвыборные дни, когда враг пытается пробраться через мельчайшие щели поближе к органам государственной власти страны и в органы, руководящие ходом выборов.

Вопрос о качестве кинохроники, о возможности использования в ее работах средств киноискусства, о киноочерке, о типе киножурнала, включающего в себя и передовую статью, и обозрение, и очерк, и фельетон, и хронику, — вопрос не новый. Но он встает с особой остротой сейчас, когда кинохроника не сумела воспользоваться в должной мере предоставленной ей возможностью раз в пять дней разговаривать языком кино с миллионами советских избирателей.

Она делала и делает большое и полезное дело, но это дело можно делать лучше, красочнее, звучнее.

И, вероятно, если бы работники хроники чаще «перелистывали» комплекты своих журналов и выпусков, просматривали свою продукцию за один-два месяца и устраивали творческие дискуссии о просмотренном, они заметили бы немало дефектов, ускользающих от внимания при системе работы от номера к номеру из имеющегося в наличии материала.

Это особенно надо сделать сейчас, когда с небывалой силой растет творческая активность масс, — накануне величайшего исторического события — выборов в Верховный Совет СССР, проводимых на основе великой хартии победившего социализма, самой демократичной в мире Сталинской Конституции.

«ЗА СОВЕТСКУЮ РОДИНУ»

Сценарий Г. Фиша и Р. и Ю. Музыкантов. Режиссеры Р. и Ю. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото засл. арт. И. Чувелев в роли Арту и арт. П. Алейников в роли Эйно.

ЗА СОВЕТСКУЮ РОДИНУ

К. ЮКОВ

Карельский народ помнит белофинскую авантюру.

Финские фашисты, попирая взятые их страной на себя международные обязательства, нагло ворвались в Советскую Карелию. Фашистские бандиты изощрялись в насилиях над мирным трудовым населением Советской Карелии. Фашистские бандиты замораживали красноармейцев и крестьян-партизан, обливая их на морозе водою, выжигали деревни, вешали, пытали, убивали, раздирали людей, привязывая их между согнутыми соснами. Не перечесть всех средневековых зверств белофинских варваров.

С чувством глубочайшей любви и благодарности вспоминает карельский народ о частях Красной Армии, освободивших Советскую Карелию от белофинских бандитов, о ее бойцах, проявивших исключительный героизм и преданность своей социалистической родине. Одним из таких народных героев явился преданнейший сын трудового народа Антикайнен.

С отрядом курсантов Антикайнен пробрался в тыл противника, нагло захватившего советскую землю, разрушил его связь, уничтожил его склады оружия и припасов и штаб главных сил и освободил Советскую Карелию от захватчиков-фашистов.

Авторы фильма поставили перед собой задачу восстановить в образах киноискусства историю героического рейда отряда Антикайнена, рассказать о преданности и самоотверженности сынов трудового народа. Кинофильм «За Советскую родину» на эпизоде истории борьбы с белофиннами маленького отряда красноармейцев-курсантов должен был показать всю силу и гуманность Красной Армии. Наряду с этим фильм «За Советскую родину» должен был рассказать о замечательном примере преданности родине, партии, социализму.

Такую большую и почетную задачу поставили перед собой авторы сценария и фильма Г. Фиш, Р. и Ю. Музыканты и весь работавший вместе с ними коллектив. И нужно сразу же сказать, что эта задача ими в основном выполнена.

Однако задача критики не заключается только в том, чтобы констатировать победу или поражение, успех или неудачу художников. Нам важно проследить пути, какими шли художники к достижению своих результатов.

Литературный сценарий «Падение Кимас-озера» в сжатой и лаконичной форме намечает основную линию действия, направленную к раскрытию образов положительных героев.

Положительный герой — вот то новое, что отличает большинство сценариев советской кинематографии последнего этапа ее развития. И образ положительного героя Антикайнена и его драматургическое развитие предопределили собою всю драматургию сценария.

Образ Антикайнена принципиально отличается от образа Чапаева тем, что он дан не в развитии, не в становлении, а уже как окончательно сложившийся образ большевика, бойца и командира Красной Армии, характер которого определен с первого же кадра. Антикайнен — герой, у которого нет и не может быть колебаний, сомнений или слабости. Слабость, даже как физическое свойство человека, Антикайнен умеет перебороть, пересилить и всегда быть передовиком, организатором и вдохновителем окружающих его людей.

И Антикайнен не одинок, черты его характера в большей или меньшей степени свойственны всем его сподвижникам.

Эта особенность драматургии сценария определяет большие трудности, все время стоявшие на пути его авторов. Авторам надо было избегать чрезмерной прямолинейности в характеристике образа, которая могла бы нанести ущерб его глубине и содержательности. Но авторы, твердо утвердившиеся на своих принципиальных позициях, отбросив в сторону как вредную и бесполезную ветошь рецепты рапповской драматургии о показе переделки сознания «живого человека», сумели найти такие средства характеристики и художественной выразительности, которые позволил им дать подлинно живые образы, а не штампованные схемы «твердокаменных» героев.

Сущность этих выразительных средств заключается не в усложнениях драматических ситуаций, не в запутывании и нарочитом усложнении сюжета, а в максимальной простоте и ясности, его предельной целеустремленности.

Драматурги с первых же строк своего сценария просто и четко раскрыли исходную ситуацию. Фашисты напали на Советскую Карелию. Их преимущество состоит только в том, что они хорошо ходят на лыжах. Задача деморализовать тыл противника, используя его же преимущество, т. е. умение быстро покрыть пространство с помощью лыж, единственно возможного средства передвижения.

Драматическая ситуация ясна. Единственным драматургическим средством к развитию действия здесь может и должна явиться сюжетная последовательность и целеустремленность. Характер героев, их внутреннее содержание, будет раскрываться по мере разрешения поставленной перед ними и ясно сформулированной задачи. Сразу намечаются трудности. Арту сразу же обнаруживает свое неумение обращаться с лыжами — тем основным средством передвижения, которое должно обеспечить успех операции Антикайнена. Герой приобретает, казалось бы, отрицательную характеристику. Но в данном случае неумение ходить на лыжах, как отрицательное свойство героя, помогает раскрыть новые его качества. Образ приобретает большое обаяние и вызывает любовь и симпатию зрителя, ибо

«ЗА СОВЕТСКУЮ РОДИНУ»

Сценарий Г. Фиша, Р. и Ю. Музыкантов. Режиссеры Р. и Ю. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото арт. П. Кириллов в роли Риуты.

«ЗА СОВЕТСКУЮ РОДИНУ»

Сценарий Г. Фиша, Р. и Ю. Музыкантов. Режиссеры Р. и Ю. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм.

самый факт неумения ходить на лыжах, при стремлении не отстать от коллектива, быть на уровне с коллективом, характеризует героя как самоотверженного, преданного бойца.

И вот отряд двинулся в поход. Беспредельные снежные просторы и дремучие карельские леса являются неотъемлемым драматургически выразительным элементом фильма. Ощущение пространства драматурги передают не только движением отряда по снежным просторам, но и в эпизоде первой стычки с врагом.

Отряд заходит в тыл врага настолько далеко, что враг не может даже подозревать о самой возможности присутствия здесь советских войск. Поручик Риута беззаботно отправляется в лес на охоту. Фашистский отряд спокойно располагается в деревне на постое.

Неожиданный налет советского отряда на деревушку создает ту драматическую коллизию, которая привлекает зрителя. Здесь нет ничего внешне эффектного. Оплошность бойца. Из-под неосторожно сдвинутого капюшона выглянула красноармейская звезда. Конспирация сорвана. Враг отчаянно сопротивляется, но сломлен подоспевшим отрядом. Отставший от отряда Арту натыкается на охотившегося поручика Риуту. Риута взят в плен. Отрицательное свойство Арту, не умевшего ходить на лыжах, неожиданно приносит пользу. Недостаток Арту искупает его случайное столкновение с поручиком и победу над ним.

Драматурги очень скупы в показе боевых подвигов. Детально картину боевых операций они развертывают лишь в заключительном эпизоде боя.

◆

Драматургия, утверждающая образы положительного советского героя, характерна для современного этапа в развитии искусства социалистического реализма. Художественная простота, которая ему свойственна, не имеет ничего общего с упрощенческим схематизмом или формалистским примитивизмом.

Режиссеры Р. и Ю. Музыканты, показывая сложившийся характер основного героя фильма Тойво Антикайнена, ни в какой мере не снижают реалистического искусства до прямолинейной плакатной характеристики. Нет здесь места и эстетской нарочитой простоте. Вот он образ простого советского человека с твердой волей, со знанием того, чего он хочет, человека с нервами и мускулами и живой, горячей кровью. Этот человек не боится трудностей. Он их преодолевает, как бы ни были они велики, жертвуя даже жизнью, если это необходимо.

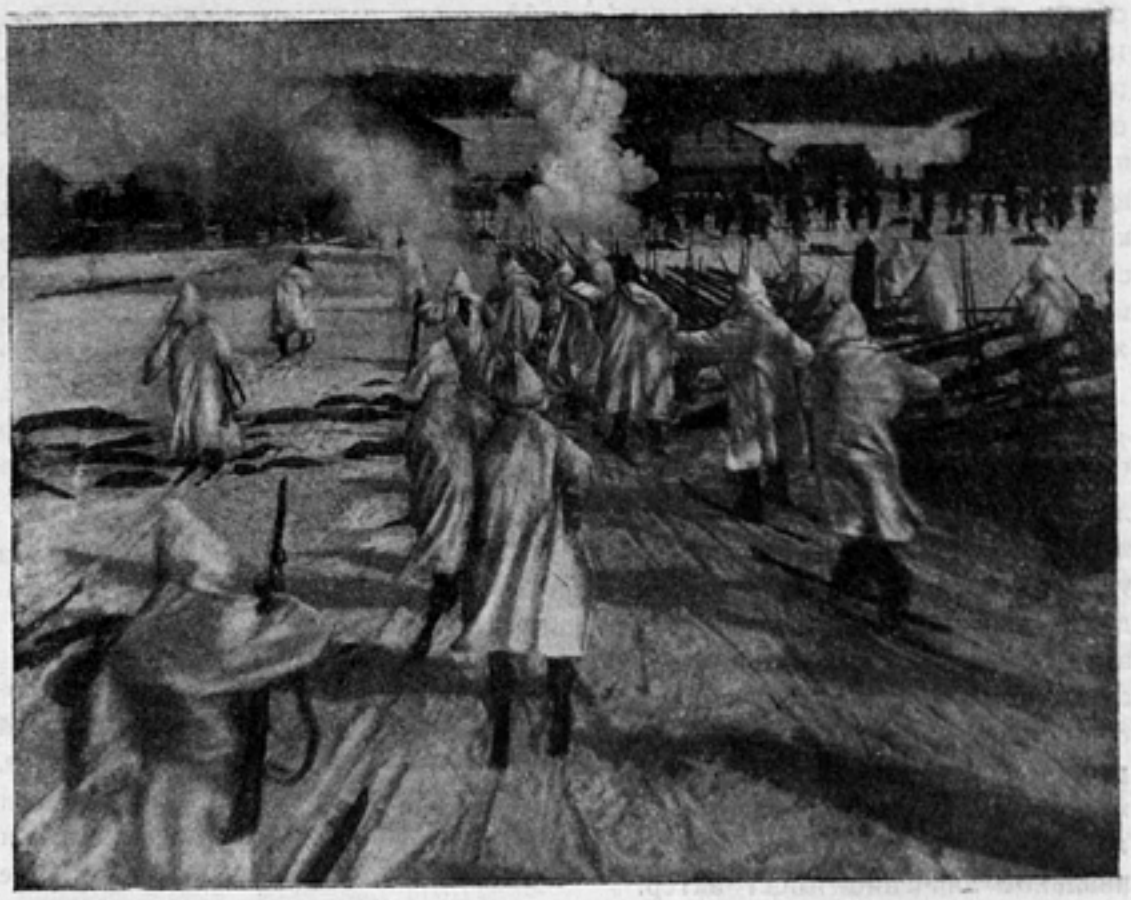
Нашему положительному герою совсем не чужды психологические переживания. Но это не «психологожество», не психокопательство, не дань «перековке сознания» или освобождению от пут прошлого. Психологические переживания положительного советского героя всегда связаны с борьбою за передовые прогрессивные мысли и чувства. Советский положительный герой всегда живет такими мыслями и чувствами, каким бы маленьким делом он ни был занят, как бы незначителен ни был его поступок.

Из этих принципов создания образа положительного советского героя исходили режиссеры и драматурги, воссоздавая историческую фигуру Тойво Антикайнена. Здоровый и выносливый командир ведет курсантов к осуществлению возложенной командованием на его отряд серьезной боевой задачи. Зритель с первого кадра видит в Антикайнене своего, советского героя. Это герой, положительный с первого эпизода. И вот по мере развития действия, по мере преодоления препятствий, по мере раскрытия его организаторских способностей, морально-политического облика растет к нему симпатия зрителя, растет его обаяние.

Режиссер корректирует и дополняет драматурга в процессе работы над фильмом. Новая драматургия может утверждаться, расти и развиваться только тогда, когда ее результаты живут в готовом, законченном произведении: на сцене в театре и на экране в кино.

«Земля» Вирта выросла в большое произведение не только как пьеса, данная драматургом, но и как спектакль, созданный коллек-

«ЗА СОВЕТСКУЮ РОДИНУ». Сценарий Г. Фиша и Р. и Ю. Музыкантов. Режиссеры Р. и Ю. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм.



«ЗА СОВЕТСКУЮ РОДИНУ». Сценарий Г. Фиша и Р. и Ю. Музыкантов. Режиссеры Р. и Ю. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм.

тивом Художественного театра. «Падение Кимас-озера» выросло в фильм «За Советскую родину» не только благодаря его драматургии, но и вследствие правильного нахождения режиссерами средств экранной выразительности.

Первая стычка Антикайнена с белофиннами была лишь намечена в сценарии «Падение Кимас-озера». Уже в процессе производства этот эпизод был значительно развит. В сценарии этот эпизод выглядел так:

«— «Где прапорщик, — говорит Антикайнен.

Унтер:

— Изволят охотиться...

И тогда Антикайнен скомандовал:

— Вольно!

При этом, взмахнув рукой, неосторожно задел капюшон... Унтер увидел красноармейскую звезду. Застыл от неожиданности. Рука потянулась к револьверу... Ялмар и Эйно вскинули винтовки. В это время на гребне горы показалась цепь курсантов. Антикайнен выхватил наган, громко скомандовал:

— Бросай оружие!

В снег падали брошенные белыми винтовки».

В фильме авторы освободили основного героя хотя бы от намека на ошибку. Звезда мелькает на шлеме не у Антикайнена, как это было в сценарии, а у Эйно. Эта оплошность Эйно разворачивается в эпизод, могущий закончиться трагически. Группа оказывается осажденной в избушке. Белые окружают избушку. И в самый критический момент появляется отряд. Эпизод получает большую выразительность и драматическую напряженность в кинематографически динамичном действии.

Если проследить за всеми доработками сценария, какие были сделаны в процессе производства, то мы увидим, что они шли, с одной стороны, по линии углубления центрального положительного образа, а с другой стороны — по линии поисков той кинематографически выразительной формы, которая бы способствовала наибольшему выявлению идеи произведения.

Очень показательно, что сценарий не оказался более емким, чем фильм. В фильм вошли почти все эпизоды, намеченные в сценарии. То, что режиссеры отсекли эпизод с часами, но наряду с этим нашли замечательную художественную мотивировку нападения партизан на своих же, говорит о их несомненном вкусе и изобретательности.

Единственно неудавшейся «доработкой» сценария явился разговор Антикайнена с Риутой. Несмотря на искреннее стремление авторов показать превосходство нашего героя над врагом, авторам не удалось найти такой драматургический выход из этой ситуации, который бы не только служил его идейной развязкой, но и определил бы все дальнейшее поведение Риуты и его отношения с Антикайненом и курсантами. Из-за отсутствия такой драматургически острой мотивировки разговоры о пленных, как о лишнем грузе, явились неоправданными и случайными. Не удалось режиссерам найти более оригинальное средство для изображения трудностей перехода через Масельгу, чем вьюга.

Однако эти слабые места фильма покрываются заключительным эпизодом боя. В монтаже и композиции кадров боя Р. и Ю. Музыканты оказались под несомненным влиянием Г. и С. Васильевых. Ни о каком прямом подражании здесь не может быть и речи. Используя очень неблагоприятную внешне обстановку карельской деревни для развития батальных сцен, режиссеры сумели создать такие реалистические батальные сцены, в которых мы видим не только столкновение больших масс, но и индивидуальных героев, как неразрывную часть этих масс. Режиссерам удалось отчетливо развернуть картину боя, передать со всей ясностью победную наступательную тактику нашего отряда, его организованность, его героизм и способность поражать врага, как бы он ни был многочисленен.

◆

Рассмотрев основные тенденции драматургии и ее образно экранное выражение, нельзя обойти такие основные средства художественной выразительности, как игра актеров.

Актеру О. Жакову удалось передать всю собранность и своеобразную скупость в жесте и слове,

какая свойственна советскому командиру. В созданном им образе зритель видит не только советского командира, но и финна — нашего брата по классу и по коммунистическим идеям. К сожалению, в сценарии не оказалось достаточно яркого диалога, на котором мог бы со всей глубиной развернуться образ замечательного героя Тойво Антикайнена.

Актера П. Алейникова советский зритель полюбил за его естественную и простую манеру говорить и держаться перед киноаппаратом. Алейников создает образ простого рабочего парня с несколько неуклюжей, местами корявой и заплетающейся речью. Во всей фигуре Эйно советский зритель ощущает своего человека. В манере говорить, ходить, жестикулировать чувствуется рабочий парень; зритель видит, что ему свойственны энтузиазм, пытливость, преданность партии, мягкий юмор.

Засл. арт. респ. И. Чувелев в роли Арту дает мягкий, приятный образ советского парня, пришедшего на курсы красных командиров из села. Мечтательность, хитреца, упорство и преданность видны в поступках этого героя. Образ бывшего крестьянского парня, сейчас красного советского бойца, с упорством осваивающего такую «премудрость», как хождение на лыжах, актеру явно удался.

Нужно признать, что только при наличии таких актеров, как Ив. Чувелев, П. Алейников, О. Жаков и др., только благодаря хорошему актерскому ансамблю, режиссерам удалось добиться создания индивидуальных образов героя, являющихся выразителями и носителями определенных социальных и классовых тенденций. В борьбе за образное советское искусство в формировании стиля социалистического реализма решающее, принципиальное значение имеет актер.

Советский зритель хорошо знает и ценит своих актеров. Советский зритель полюбил многих из них. И нужно, наконец, понять, что сценарий состоит не только из драматургических ситуаций, конфликтов и положений, но в нем должны жить, расти и развиваться образы героев. Выразителями этих образов являются актеры. Нужно думать, ощущать и понимать, что может и должен сыграть актер. Нужно в сценариях создавать материал для актерского исполнения. Сравнивая сценарий и фильм, нужно признать, что драматурги мало думали об актере.

В данном фильме актеры вышли победителями лишь благодаря доработке сценария.

Принципиальный вывод, который можно сделать из анализа этой первой работы Ю. и Р. Музыкантов, состоит в признании необходимости развития и углубления драматургии положительного героя на основе действительного знания тех средств выразительности, которые позволяют актеру дать образу необходимую наполненность.

«ЗА СОВЕТСКУЮ РОДИНУ»

Сценарий Г. Фиша и Р. и Ю. Музыкантов. Режиссеры Р. и Ю. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото (справа) арт. О. Жаков в роли Антикайнена.

В ПОИСКАХ ЖАНРА

О фильме „Тайга золотая“

М. ЛУЧАНСКИЙ

Кинокомедия — самый «дефицитный» жанр советского кино. Количество советских кинокомедий исчисляется единицами.

Работа над созданием кинокомедии сейчас еще является в какой-то степени работой экспериментальной. Жанровые признаки советской кинокомедии не определились. И поэтому именно поиски жанра ощутимы прежде всего в каждой новой комедии, выпускаемой советским кино.

Кинокомедия «Тайга золотая» — фильм, поставленный по значительно переработанному в процессе съемок сценарию Н. Ф. Погодина «Шуба английского короля». В фильме сохранена первоначальная сюжетная завязка, но значительно изменен весь остальной материал.

«Шуба английского короля» в первоначальном своем виде построена, как рассказывал в печати драматург, на реальном факте, случившемся на одном из наших дальневосточных приисков. Удачливый золотоискатель нашел самородок исключительной величины и должен был сам выбрать причитающуюся ему премию. К трудному выбору он привлек свою невесту. Его взбалмошная подруга потребовала, чтобы золотоискателю была выдана шуба точно такая, какую носит английский король. Ни на какое отступление от этого образца она, разборчивая девушка, не соглашалась. Желание, что и говорить, эксцентричное, но вполне выполнимое. Странная заявка была принята. Был установлен адрес портного английского короля и все «технологические детали» его шубы. Для рядового советского «старателя» был заказан точный ее дубликат. Необычайная премия была выдана в срок и в точности.

Нет нужды говорить, что полуанекдотический случай этот был чересчур легкомыслен. Тема, как сказано, затем подверглась значительной трансформации. Из всего указанного материала Погодин взял только экспозицию. Невеста лучшего на приисках золотоискателя, ударника и стахановца Саши Мраморова, недалекая мещанка Зина «бесится с жиру»... Прочитав «Ночь под рождество», она почувствовала себя гоголевской Оксаной и высказала жениху свое нелепое желание. Он должен получить в премию шубу английского короля взамен той хорошей лисьей шубы, которую ему выдали, но которая, как все видели, долго висела в приисковом магазине.

Здесь начавшееся родство с первым вариантом заканчивается.

Удрученный нелепым желанием невесты, Мраморов не хлопочет о получении королевской шубы. Взамен этого он отправляется со своим другом Башкиным в тайгу искать золото. Оба старателя бродят больше сорока дней. Блуждая по тайге, они встречаются с медведем, который, как потом выясняется, принадлежит приручившему его старику-леснику. За своим любимцем отправляется в тайгу дочка лесника Саша. Она находит партию золотоискателей (Мраморов, Башкин и медведь), включается в их содружество и — надо ли приводить неизбежный финал — становится женой Мраморова.

— А как же с шубой английского короля? — законно спросит читатель.

Больше она не появляется: нелепое требование взбалмошной невесты Мраморова, естественно, оказывается причиной размолвки.

Таков в сжатой, схематической передаче тот комедийный материал сценария, который был реализован в фильме режиссерами Г. Казанским и М. Руфом под руководством заслуженного деятеля искусств С. Юткевича.

◆

Достоинства погодинской драматургии так же общеизвестны, как и ее недостатки. Впервые в советской драматургии Н. Погодин выдвинул образ «положительного героя» взамен неизбежного конфликта борьбы с белогвардейцами и кулаками, которым исчерпывалось содержание большинства пьес и фильмов восстановительного периода. Погодин любит показывать практическое внедрение социализма в мельчайшие уголки нашего быта, подглядывать частицы новой этики, нового мировоззрения, которыми ежедневно пронизываются у нас миллионы «мелких» повседневных дел.

Начавший свою литературную работу с газетного очерка, Погодин охотно переносит многие элементы этого жанра и в свою драматургическую практику. Именно в связи с «Тайгой золотой» очень любопытно вспомнить одну из отрицательных сторон погодинской драматургической поэтики, характеризующую, правда, только ранние пьесы автора.

Речь идет об упорной боязни всякой «выдумки», внесения элементов фантазии (и тем более — фантастики!) — принцип, который драматург особенно сильно подчеркивал в предисловии к своей пьесе «Темп». «Это жизненно, верно, — декларировал автор, — ибо... мною не выдумано... Театр имеет дело с документальной драматургией, и будет неплохо стремиться довести до зрителя эту документальность—эту правдивость».

Итак, своеобразная «фантазофобия», строгое фиксирование фактов, точная документация, полное изгнание выдумки.

◆

«Тайга золотая» показывает, как на практике драматург преодолел это свое глубоко ошибочное стремление к обязательному документализму.

В «Тайге золотой», наряду с обсуждением проектов новых разведок, изображением стахановского движения на приисках, ударной работы по расширению золотого фронта нашей страны и т. д., Саша Мраморов, а с ним и зритель сталкивается со сказочной фантастикой, с самым настоящим ... чор-

«ТАЙГА ЗОЛОТАЯ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссеры Г. Казанский и М. Руф. Операторы А. Погорелый и Л. Левитин. Ленфильм. На фото арт. Б. Тенин в роли Мраморова.

том. При этом данный эпизод составляет одну из лучших частей фильма. Правда, чорт этот только приснился огорченному вздорным желанием невесты Саше Мраморову, но сделан весь этот эпизод комедийной фантастики с таким чувством юмора, настолько выразительно, что многие предыдущие и последующие сцены фильма кажутся по сравнению с ним даже тусклыми.

Шуба английского короля, которую требует привередливая невеста Мраморова, законно наследует черевички Оксаны. Чорт, который является во сне Мраморову, — прямой потомок чорта из «Ночи под рождество». Но эпизод с чортом не только аналогичен гоголевскому сюжету, положенному в основу комедии о советском золотоискателе. Дело заключается, разумеется, и не во внешней занимательности и остроте этого эпизода. Эпизод разговора Мраморова с чортом в фантастически-условной, гротесковой форме раскрывает тему фильма — серьезную тему о новом отношении к жизни новых советских людей. Чорт олицетворяет то стремление к мещанскому жизненному укладу, о котором мечтает невеста Мраморова и которое в какой-то степени не чуждо было и ему самому.

«Тайга золотая» по своему жанру, конечно, менее всего «высокая комедия» и даже совсем не комедия бытовая. Она скорее всего — «комедия положений» с забавными, развлекательными ситуациями, удачно придуманными трюками и рядом хорошо подмеченных штрихов.

Любовные страдания Саши Мраморова, его желание уйти в тайгу, чтобы там забыться от нелепых требований своей первой невесты, в сюжетной линии своей комедии Погодин видоизменяет в обычном для него плане. Он показывает своего героя человеком социалистически деятельным и старается придать ему в фильме гораздо бо́льшую серьезность и глубину, чем та, которую можно было первоначально предполагать в вводных эпизодах, в завязке картины. Имено здесь и возникает серьезный конфликт золотоискателя-стахановца Мраморова с чортом, хотя бы чорт этот и напевал под гитару вполне современные романсы. Но условный фантастический материал «Тайги золотой» явно дисгармонирует со всем остальным фоном честного советского золото-

---

«ТАЙГА ЗОЛОТАЯ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссеры Г. Казанский и М. Руф. Операторы А. Погорелый и Л. Левитин. Ленфильм. На фото арт. Н. Шатерникова в роли дочери лесника и арт. Б. Тенин в роли Мраморова.

искательского труда. И если руководитель всей золотодобычи в начале и в конце фильма консультирует свои планы со стариками-золотоискателями, то эти эпизоды в очень ощутимой степени и крайне неоправданно контрастируют с той «консультацией», которую чорт дает утомленному и заснувшему Мраморову.

Поэтому картине нехватает цельности, и в этом вина режиссеров. Фантастичен по своему замыслу фильм. Ряд же эпизодов его построен натуралистично. Эти эпизоды нарушают цельность стилистики фильма, разрушают его ритм. Нет в картине единого дыхания. И в этом самый большой ее недостаток. Условные эпизоды решительно дисгармонируют со всем бытовым ее материалом.

◆

Не являясь цельным, законченным произведением, «Тайга золотая» дает все же советским сценаристам и режиссерам примеры многих удачно найденных и забавно подмеченных ситуаций и деталей. Удачна, например, мотивировка желания Зины получить шубу английского короля. Изнывая от безделья, она читает гоголевские сказки, и, естественно, ей больше всего врезается в память образ всеуслужливого чорта. Однако беседа Мраморова с чортом оказалась недостаточно мотивированной, хотя она основана на той же гоголевской «Ночи под рождество», как и сумасбродное желание невесты. Забавна деталь, когда после объяснения со своей «зачудившей» невестой Мраморов вылетает от нее с томом Гоголя подмышкой и наскакивает на влюбленную пару, целующуюся под окном его своенравной невесты. Веселый хохот зрительного зала будет вызывать и эпизод с уткой: после долгих поисков старый лесник застает свою дочку в момент объяснения с Мраморовым. Как бы не замечая их состояния, он подстреливает над головами влюбленных утку, которая падает к ногам девушки. Та вскакивает, подбирает утку и под лукавыми взглядами отца начинает ее ощипывать.

Смешно «работают» в фильме и отдельные элементы окружающего героев «Тайги золотой» антуража. Такова, например, «аптека» золотоискательской партии, помещающаяся на стволе дерева и состоящая из одного пузырька; умывальник, сделанный из старой консервной банки, или — одна из самых забавных деталей—маленькая водяная мельница, вращающая вместо жернова поджариваемую на костре утку.

◆

Лукавому искусителю-чорту противостоит в погодинском сценарии Александр Мраморов, лучшие черты его характера, его настойчивость, сообразительность, склонность к юмору и оптимизм. Все эти качества типичны для большинства тех образов, которые создал за семь-восемь лет своей работы в кино Борис Тенин.

Если откинуть первую роль Тенина в кино — заведующего клубом в «Кружевах» С. Юткевича (1928 г.), то в памяти встает прежде всего молодой, веселый парень с гармошкой — кочегар из «Златых гор» С. Юткевича (1930 г.). Эта маленькая роль, едва обозначенная в сценарии, в исполнении Тенина выросла в яркий и запоминающийся образ фильма.

В дальнейшей творческой биографии Б. Тенина соседствуют две роли, в которых он создал образы активных советских жизнестроителей, наполнив эти образы советским отношением актера к своим героям. Эти два образа — секретарь парткома Вася из «Встречного» (1932 г.) и Роман Каргополов из «Вражьих троп» (1935 г.).

Тенин имеет склонность к изображению людей физически здоровых и жизнерадостных, обладающих трезвым умом, добряков, склонных к мягкой иронии. Его положительные герои склонны к юмору, всегда способны на нежные чувства. В «Тайге золотой» Б. Тенин удачно подчеркивает жизнерадостность и волевой напор своего героя, стремящегося уйти из любовного затруднения через трудную и тяжелую, но любимую работу золотоискателя. В основном это Тенину удалось, хотя следует отметить, что в начале фильма он играет с большей сдержанностью и чувством меры, чем во второй половине.

Однако роль Саши Мраморова в биографии Тенина еще не является тем этапом, который знаменовал бы собой вступление артиста в период полной творческой зрелости.

Для такой роли Б. Тенину придется, очевидно, еще ждать соответствующего сценарного материала. По всем данным материал этот должен быть скорее комедийным, чем драматическим.

Если Б. Тенин создает общую оптимистическую тональность картины, то остальные ее участники разделяют с главным героем его задачу. Вслед за Тениным надо отметить его друга Башкина в исполнении артиста А. Виноградова. Молодой артист создает жизненный, может быть для комедии излишне реалистический, образ юного советского золотоискателя, отважного и веселого, преданного и лукавого.

Хорошо «разошлись» обе женские роли — Зины (артистка Н. Лотонина) и дочери лесника Саши (артистка Н. Шатерникова). Последняя роль, несколько пассивная по сценарию, осложняется явной затянутостью той части фильма, в которой старый лесник отправляется на поиски своей дочери.

Большое значение в «Тайге золотой» имеет музыка композитора В. Пушкова, которого кинозритель знает по его участию в работе фильма «Семеро смелых» и в особенности по популярной песенке из этого фильма.

Композитор хорошо понял характер фильма. Его остроумная сказочная музыка превосходно передает фантастическую атмосферу. Она не заполняет, как это часто бывает, пустоты между диалогами, а является неотъемлемой составной частью картины.

◆

Зритель первой погодинской комедии не будет жалеть о шубе английского короля, которую ему так и не довелось увидеть. Взамен нее он увидит в этом очень неровном, несовершенном, но интересном фильме семь советских золотоискателей, энтузиастов и стахановцев золотого фронта нашей страны, он будет волноваться и радоваться вместе с Мраморовым и его товарищами.

О «Тайге золотой» можно говорить лишь как об опыте создания советской комедии. Погодин и весь коллектив фильма поставили перед собой задачу—создать комедию-сказку. Эту трудную задачу им не удалось осуществить до конца успешно. Но в фильме много талантливого, свежего и непосредственного, и поэтому первое выступление Н. Ф. Погодина как автора кинокомедии и Руфа и Казанского как кинорежиссеров надо признать интересным и обещающим.

«ТАЙГА ЗОЛОТАЯ»

Сценарий Н. Погодина. Режиссеры Г. Казанский и М. Руф. Операторы А. Погорелый и Л. Левитин. Ленфильм. На фото арт. Н. Шатерникова в роли дочери лесника и арт. Б. Тенин в роли Мраморова.

ПРОБЛЕМА КИНООПЕРЫ

М. ЕГОРОВ и М. ШАПИРО

В последние годы существования немого кинематографа в нем произошли значительные перемены. Мы имеем в виду сильно возросшую роль диалога. Герои ранних немых фильмов почти не разговаривали. Немногие реплики, которыми авторы наделяли персонажей, имели почти исключительно мотивировочный характер: они служили для развития действия, не больше. Наоборот, фильмы 1928—1930 гг. характерны своими разговорными сценами, занимающими довольно большое место в картине. Персонажи стали подолгу разговаривать. Диалог стал служить одним из главных средств обрисовки характеров. Немой фильм пытался заговорить, пока еще титрами. Звук дал немому фильму то, чего тому нехватало. Люди заговорили живым голосом, а не надписями. Немой кинематограф родил звуковое кино, а не оказался убитым, как это вначале многие думали. Искусство кино приобрело новое выразительное средство. Театр, которого боялись, превосходно ассимилировался в кино, а не задавил его.

Нечто подобное происходит и с оперой. Известен тот громадный интерес, который кинозритель проявляет к музыке и в особенности к пению. Пение, даже на незнакомом языке, всегда волнует. Оно является совершенно естественным и никого не поражает своей «ненатуральностью», так же как стихи, звучащие со сцены, не вызывают ни в ком недоуменных вопросов. Почти в каждом фильме есть пение, которое врывается в реальную разговорную речь. Оно воспринимается как нечто естественное, необходимое. Но пение в кино никогда не выходило за пределы вставных номеров.

Несомненно, что так же как немое кино хотело говорить, звуковое хочет петь. Это не значит, что опере суждено убить разговорную речь. Но раз существует потребность в пении, мысль о постановке оперы совершенно своевременна и законна.

Трудно предсказать, во что выльется попытка соединения двух родов искусства, какие формы она примет и какое место займет опера в ряду драматических фильмов. При появлении звука было высказано немало пророчеств относительно разных «контрапунктов» звука и изображения и прочего. Все эти пророчества оказались мыльными пузырями. Нет смысла предсказывать и в этом случае. Ясно только, что всякое новое влияние обогащает кинематограф, а не обедняет его.

Техника кино позволяет справиться со сложной задачей записи больших звуковых масс оркестра, хора и солистов. Печатаемые ниже фрагменты представляют собой опыт создания кинооперы. Попробуем рассказать, как мы предполагаем осуществить кинопостановку оперы «Тихий Дон».

Кино имеет ряд возможностей, которых не имеет театр. Прежде всего, постановочный размах, немыслимый на театральной сцене. Самая совершенная сцена всегда останется коробкой. Никакие постановочные возможности театра не смогут сравниться по масштабу с тем, что в любом случае может предложить кино.

«Тихий Дон» — опера с большим количеством массовых сцен. И в кино они смогут прозвучать как им надлежит. Возможность выхода на натуру составляет преимущество кино, которым не обладает театр. Вместе с тем кино способно передать наиболее интимные чувства.

На оперной сцене неизбежно пропадает ряд деталей, задуманных композитором, постановщиком и актером. Масштабы оперной сцены убивают интимность. Поэтому многие частности не доходят до зрителя. Часто бывает, что музыка оказывается раздавленной сценическим оформлением. Кино позволяет отбрасывать все мешающее и сосредотачивать внимание зрителя только на главном.

То же можно сказать и об актере. Оперный исполнитель в кино получает также новые возможности. Его голос может быть целиком услышанным, так как ему нет нужды напрягаться, чтобы наполнить звуком огромный зал. Его актерские возможности также смогут быть полностью оценены зрителем, ибо ему не придется прибегать к подчеркнутым жестам и мимике, чтобы обратить на себя внимание. Простая, естественная и правдивая игра позволит ему донести до зрителя свои замыслы.

Имея в виду постановку «Тихого Дона», следует учесть, что речь идет о произведении существующем, а не написанном специально для кино. Поэтому перед нами были две возможности ее экранизации. Можно было использовать музыку оперы, только как материал, перекомпоновав ее по своему усмотрению, написав новый текст, и создать таким образом новую вещь. Этот путь при тех возможностях, которые нам открывало свободное обращение с музыкой и текстом, показался неверным. Материал оказывал бы слишком большое сопротивление. Музыка оперы течет в определенном порядке, установленном композитором. Создать новое либретто означало бы разрушить музыкальную логику оперы. Кроме того существующее либретто настолько связано с музыкой, что любая перестановка сразу дала бы отрицательный результат. Музыка была бы в противоречии с тем новым действием, которое мы вздумали бы передать с ее помощью. Нужно учесть еще, что «Тихий Дон» много ставился и имеет уже довольно большую исполнительскую традицию. Зритель невольно сравнивал бы то, что ему уже известно, с тем новым зрелищем, которое ему подносят. Подобные сравнения, независимо от их результата, всегда губительны для произведения, так как отвлекают зрителя от непосредственного восприятия.

Нам казалось правильным избрать другой путь. Мы ставим оперу не вопреки ее первоначальному замыслу, а строго следуя ему. Мы старались найти ключ во внимательном слушании музыки. В музыке же мы старались «услышать» характеры героев, образ их действий и обстановку, в которой разыгрывается действие.

В сценарии соблюдена вся последовательность музыки и действия. Нами произведены только необходимые сокращения, диктуемые невозможностью полностью уложить оперу в нормальное время демонстрации фильма. Возможно, что придется дописать небольшое количество музыки. В основном же опера остается неизмененной.

Система театральных актов предусматривает искусственное соединение ряда отдельных сцен на одной площадке. Так обстоит дело и в «Тихом Доне». Так, например, второй акт «Тихого Дона» заключает в себе ряд сцен, искусственно объединенных одним местом действия. Объяснения Григория с Аксиньей, ссора Григория с семьей и, наконец, его уход из семьи развертываются все в одном месте. Мы сочли возможным разъединить эти сцены. Второй акт оперы будет протекать в семи местах действия вместо одного. Также мы поступили и с остальными актами. Однако мы старались не создавать мелких сцен, так как этого не позволила музыка. В общей сложности метраж фильма будет равен 2800 метрам, что составляет время, не выходящее за пределы нормального киносеанса. Фильм будет состоять из сцен, по своему размеру не превышающих аналогичные сцены любого фильма.

Сниматься в картине будут только оперные актеры. Ходячее мнение о том, что они являются лишь певцами, но не актерами, едва ли правильно. Ряд оперных певцов (и число их уж не так мало) может с полным правом называться актерами. Из их числа мы собираемся подобрать исполнителей для картины. Это — задача не из легких. Драматическому актеру, конечно, гораздо легче сниматься, но пение явится для него настолько непривычной формой выражения, что очень сильно затруднит его работу. Кроме того отсутствие профессионального умения петь будет сильно бросаться в глаза зрителю. Несинхронность производит всегда тягостное впечатление. Еще более неприятна несинхронность психологическая, когда артикуляция и звук совпадают по времени, но совершенно не совпадают по степени напряжения. В опере это будет особенно заметно, так как невозможно за короткий срок постановки научить петь человека, никогда этим не занимавшегося. В лучшем случае удастся добиться одновременного раскрытия рта и звучания, но этого мало. В «Петербургской ночи» артист Добронравов играет на скрипке. Добронравов играть на скрипке не умеет, и это видно всем.

В «Тайге золотой» «чорт» (арт. Каюков) играет на гитаре. Зритель слышит звуки гитары, но руки актера неподвижно лежат на деке. Впечатление это производит на зрителя самое жалкое. То же случится и с оперой, если будут петь не оперные актеры. Кроме того процесс последующего озвучания настолько несовершенен и кустарен в самой своей основе, что не дает возможности добиться удовлетворительных результатов.

Принято считать, что опера — искусство условное. Это, конечно, заблуждение. Как всякое искусство, опера имеет дело с реальной действительностью. Ее материалом служат живые люди, их поступки и страсти. Жизненность — главное достоинство оперы, всех лучших произведений оперного искусства.

Именно этого добивались композиторы «могучей кучки», именно к этому стремились Бизе, Верди, многочисленные итальянские «веристы» (Пуччини, Леонковалло, Джордано, Масканьи и т. д.).

Преимущество «Тихого Дона» в том, что при его многочисленных недостатках он написан живым музыкальным языком. Это — язык, которым действительно можно разговаривать. Условным в опере принято считат то, что люди поют. Но в немом кино люди вовсе молчали. В театре отсутствует «четвертая стена». Каждое искусство имеет свои выразительные средства. Мы допускаем, что привлечение оперных средств выражения может показаться непривычным кинозрителю. Наша задача состоит в том, чтобы не прятать от зрителя эту условность, а сразу же ясно дать ему понять, с какого рода условностью ему придется столкнуться. Не нужно, чтобы зритель сам «доходил своим умом» до сознания того, что он смотрит оперу. Ему надо растолковать простым языком, с чем он имеет дело. Поэтому мы начинаем картину с театральной сцены и в течение всей картины несколько раз напоминаем ему об этом. Зрительное оформление картины должно также отличаться от обычного. Здесь уместна некая оперная помпезность, пышность. Однако это не обозначает, что мы собираемся переносить на экран «театральщину». По мере своих сил мы постараемся создать кинооперу, а не заснятый для кино театральный оперный спектакль. Мы попытаемся сочетать оперную приподнятость с кинематографической простотой и добиться настоящей правдивости произведения, которая сделала бы оперу в кино явлением, если не обычным, то во всяком случае не исключительным.

«ТИХИЙ ДОН»

Отрывок из сценария

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Пантелей Мелехов — старый казак
Ильинишна — его жена
Петро, Григорий — их сыновья
Дарья — жена Петро
Наталья — жена Григория
Аксинья — вдова
Митька — брат Натальи
Евгений Листницкий — сотник, помещик
Дед Сашка — его конюх
Мишук — весовщик на мельнице, приятель Григория
Коршунов — местный богач, казак, отец Натальи и Митьки
Его жена

1-я КАРТИНА

Вступительные надписи расположены на ряде занавесей, с шуршанием раздергивающихся в разных направлениях. После надписей в кадре возникает настоящий театральный занавес с изображенным на нем пейзажем Дона. Открываются портал сцены, ложи и оркестр. За пультом показывается дирижер. Постукивание палочки. Занавес взвивается одновременно со вступлением музыки.
Надпись: КАЗАК ХУТОРА КАРГИНА ВЕШЕНСКОЙ СТАНИЦЫ ПАНТЕЛЕЙ ПРОКОФЬЕВИЧ МЕЛЕХОВ НА ПЕРВЫЙ МЯСОЕД ЖЕНИЛ СЫНА ГРИГОРИЯ НА ДОЧЕРИ СТАНИЧНОГО БОГАЧА МИРОНА ГРИГОРЬЕВИЧА КОРШУНОВА НАТАЛЬЕ.
Надпись, составленная из расшитых полотенец, колышется от ветерка, поднятого занавесом. Сквозь нее видна сцена, полная людей. Вступает хор:

«Ох, матушка, тошно мне,
Ох, сударыня, грустно мне...»

Надпись, колеблясь, уходит вслед за занавесом. Сцена изображает улицу перед домом Мелеховых. Декорация превосходит по об'ему все возможное в условиях театра. Она включает в себя дом Мелеховых, двор, улицу с соседними домами, скрывающимися за холмом; пейзаж заключается Доном, протекающим по степи.
Сцена лишена кулис, портал образует только условную рамку. Виден расположенный за домом Мелехова баз, огород. Виден спуск к Дону. Сам курень выстроен не только снаружи, но и изнутри; там происходит свадьба. Свежий ветерок гуляет по сцене, шевеля листья тополей и подолы баб. Вечереет.
При поднятии занавеса толпа мальчишек и просто любопытных облепляет забор, окружающий дом и баз Мелеховых. Отдельные запоздавшие бегут через сцену к дому, из которого несется шум свадьбы, а сквозь открытые окна куреня видны мелькающие фигуры гостей.

«Умереть с горя хочу:
Не люблю я, матушка,
Не люблю, сударыня,
Свово мужа дурака-а-а!»

Камера передвинулась. Уже ушел портал сцены. Слышны смех и визг. Камера приближается к куреню; сквозь распахнутые настежь окна видны мелькающие фигуры гостей. На крыльцо выскакивает баба. Она выплескивает из цыбарки грязную воду. Мальчишки, стоявшие около крыльца, с криком бросились врассыпную и на рысях исчезают в курене. Следом за бабой камера проникает, наконец, в битком набитую кухню. Мокрые от жары и подвыпившие бабы толкутся в кухонном чаду. Тут же находятся гости попроще. Им выносят еду и питье из горницы, откуда доносится женское пение:

«Полюблю я, матушка,
Полюблю, сударыня,
С тиха Дона казака...»

Переходим в горницу. За накрытыми столами, составленными углом, — нетрезвые гости. Едят, пьют, чокаются, лобызаются, вскакивая из-за столов.
Молодые сидят в красном углу.
Рядом с ними — богатеи Коршуновы. Чем ближе к дверям, тем беднее гости.
На самом краю стола — весовщик с мельницы, приятель Гришки.
На длинных скамьях — цветник девок, поющих во весь голос:

«Казачок молоденький,
Казачок хорошенький,
Удал добрый молодец...»

Мимо девок несут блюда, горшки, тарелки и, в обратном направлении, кости, об'едки и пустую посуду.

«Он ходит по бережку,
Он ходит по крутеньку...»

Группа казаков, пьяная более других, вразброд повторяет песню:

«Ходит по бережку,
Ходит по крутеньку,
По желту песку...»

Пантелей Прокофьевич подставляет блюдо своему богатому свату Коршунову. Тот с достоинством мотает головой. Долговязый, голобородый, с бабьим лицом казачишко пытается откалывать какие-то коленца. Ему подпевают и, ухая, хлопают в ладоши.

«Он чешет кудерушки,
Расчесывает русые
Белым рыбьим гребешком!..»

Камера движется дальше между рядами гостей, мимо снеди, бутылок, блюд, тарелок и стаканов.
Митька тянет к себе Дарью и хочет поцеловать ее. Она отталкивает его. Обиженный Митька глядит по сторонам. Взгляд его останавливается на новобрачных, сидящих рядом. Наталья счастлива. Григорий ежится. Он голоден. Перед ним — их ложки, связанные платком, и лапша в обливной чашке.
Неожиданно Митька орет: «Горько!» Дальний родственник, сидящий на самом краю стола, сваты и сватьи, сидящие рядом с молодыми, а за ними и все остальные нестройно присоединяются.
«Горько» визжат девки. «Горько» рявкают казаки.
«Горько» отзывается эхом из битком набитой кухни.
Хмурясь и уныло глядя в сторону, Григорий целует жену.
Вновь со стоном грянул хор:

«Ох, матушка, тошно мне,
Ох, сударыня грустно мне...»

Камера отошла назад. Кто-то уже пляшет. Гости с трудом вылезают из-за столов. Кто-то догадался пролезть под столом. Бабы визжат, вскакивают. Виновник пере-

полоха, довольный, вылезает из-под стола и присоединяется к пляшущим. Бедный родственник догадался отодвинуть стол.

Гости с пьяной сосредоточенностью очищают место для танцев. Девок притиснули столами к стене.

Чьи-то руки оторвали Наталью от мужа. Гришка остался один. Он распахивает окно и, облокотившись головой на руку, тоскливо смотрит во двор. Со двора подходит к нему старший брат его Петро. Он в черном сюртуке и голубых с лампасами шароварах; левый рукав его перевязан двумя белыми платками, под пшеничными усами постоянная твердая усмешка.

— Ну, как, Григорий, счастлив? — спрашивает он, ероша Гришкин черный чуб.

— Я счастлив?.. — переспрашивает тот. — Не знаю.

— Что так? — говорит Петро и, продолжая прятать в светлых усах усмешку, обнимает Григория за плечо.

— Аль думкой об Аксинье озабочен?

Григорий недовольно шевельнул плечом, словно желая освободиться от об'ятий брата. Но тот, пригибая голову Гришки к себе, продолжает тихо:

— Была ведь в церкви!.. И тут видали ее, около дому!..

Он отпускает шею брата и отступает, любуясь эффектом.

— Неужто правда?.. — в тревоге спрашивает Григорий.

Петро свертывает цыгарку и, оторвав на минуту взгляд от своих рук, полушутя, полусерьезно предупреждает:

— Гляди, как бы на свадьбу не явилась...

Из глубины горницы к окну подошла Ильинишна. Обняв Григория за плечо, она ласково поправляет ему прическу:

— Сынок, что ж ты от невесты-то отстал? Иди, иди, станцуй с ней!

С этими словами она увлекает его за собой. Гришка обменялся с братом многозначительным взглядом.

Тот, загасив цыгарку, неторопливо лезет вслед за Григорием в окно. Слышен истошный вопль Мишука:

— Братики, девушки, не подгадьте!..

Мишук — среди горницы. Столы сдвинуты к стенам, нагромождены один на другой или вынесены прочь.

— Дай звару, сыпь гопака! Эгей! — заканчивает Мишук и кидается на подмогу Митьке и другим, которые расширяют круг, расталкивая баб и упираясь им в животы.

Григория с Натальей втолкнули в круг. Они начали танец. Григорий танцовал медленно и даже мрачно. Наталья, вначале робко опустившая голову, подняла ее, ища взгляда Григория, который безучастно смотрел поверх голов и, казалось, не замечал жены. Гости дали им пройти круг. На втором круге к ним присоединился Мишук, выведя девушку, и Митька с Дарьей. Танец рос.

Затем гости отхлынули в сторону и, оттеснив молодых, раз'единили их. На середине остался Петро. Он прошел по кругу, мелко и часто перебирая ногами, дойдя до толстой свахи, он отколол коленце и задом вернулся на место. Ильинишна подобрала подол, будто собираясь через лужу шагать, выбила дробь носком и пошла, под гул одобрения, выбрасывая ноги по-мужски. Петро, ухнув, ударился вокруг нее вприсядку, щелкая ладонями о голенища сапог, закусив углом рта кончик уса. Ноги его трепетали, выделывая неуловимую частуху колен; на лбу, не успевая за ногами, метался мокрый от пота чуб.

Движения становились все более порывистыми. Упрямых выталкивали в круг. Пантелей стоял на табуретке, мотая хромой ногой и чмокая языком. Бились в казачке и завзятые плясуны и те, которые не умели ног согнуть по-настоящему. Пот ручьями стекал по лицам.

Кто-то распахнул окно. Кто-то подскочил к столу, выпил, отдышался и, выждав такт, снова кинулся в самую гущу пляшущих. Бедному родственнику стало плохо. Он, шатаясь и шаря перед собой руками, как слепой, топоча, вывалился за дверь. Кто-то упал. Где-то зазвенел разбитый стакан.

Григорий незаметно исчез. Наталью оттерли к печке. Она стояла грустная, усталая, глазами ища Гришу. Наконец, растолкав танцующих, она пробилась к выходу и выбежала на крыльцо.

В кухне плясали бабы. Многочисленные зрители, большие и малые, в курене и снаружи, по-разному выражали свой восторг.

Вечерело. Предосенняя тоскливая синяя дрема, сливаясь с сумерками, обволакивала хутор, Дон, меловые отроги, задонские, в лиловой дымке тающие леса, степь. В курене бушевал гопак.

Окинув взглядом весь двор, Наталья увидела вдали у плетня, по-над Доном, одиноко стоящего Григория. Крутой восьмисаженный спуск к Дону между замшелых в прозелени меловых глыб.

Наверху одинокая фигура Григория. Он без фуражки. Теплый ветер шевелит его спутанный черный чуб и расшитую рубашку.

Наталья тихо идет к нему, неся его фуражку.

Григорий глядит вдаль, рассеянно покусывая кору с тонкой веточки.

— Гришенька... — раздается голос Натальи.

Григорий вздрогнул и перевел взгляд.

Наталья стоит поодаль.

— ...Никак опять тоскуешь?

Она подходит и прижимается к нему.

— ...Скажи, о чем, родной?

— Так, ни о чем... — отвечает Григорий, стряхивая с себя раздумье.

Притянув Наталью за рукав, он сажает ее около себя.

— Раздумывал, как будем жить с тобой, ладить как... — продолжает он и обнимает ее одной рукой.

Наталья устыдившись:

— Ну, то-то же... А я-то... я-то, глупая...

Прильнув головой к его плечу, она водит пальцем по узорам его вышитой рубашки.

— Прости... Мне показалось, ты думал об Аксинье...

Наталья хочет посмотреть ему в лицо. Григорий гладит ей волосы и нежно, но твердо прижимает ее голову к своей груди.

— Не упоминай о ней, Наташа... Все старое забыто и былью поросло...

Наталья берет фуражку, которую она положила на траву, и любовно надевает ее Григорию на голову. Поправив его жесткие волосы, она кладет ему голову на плечо.

Григорий ловит ее руку и кладет к себе на колени, накрывая ее своей смуглой рукой.

— С тобой ли мне тосковать о прошлом... — тихо начинает он.

Наталья слушает его, вздыхает счастливо и укладывается поуютнее на коленях Григория, присоединяет к его голосу свой. Засматривая снизу ему в лицо, она разглаживает ногтем густые Гришкины брови, сходящиеся у самой переносицы.

Где-то за Доном сине вьется молния, находит дождь. Вдалеке показывается фигура. Это Аксинья. Она приближается неверными шагами, словно ища кого-то, и останавливается, завидя пару над обрывом.

Откинув голову назад, зажмурясь, поет Григорий.

Пантелей выносит табуретку и предлагает свату присесть.

Наталья лежит на коленях у Григория, положив обе руки под голову, и смотрит в небо.

Свахи сидят, обнявшись, и любуются на молодых.

— Дети наши — залюбуешься... Как голубушки воркуют. Дай им бог счастья, здоровья, как прожить в любви, согласии, милые...

Ильинишна прослезилась и вытерла глаза кружевным платком.

Пантелей Прокофьевич заметил, заглянув в калитку, Аксинью.

— Аксинья!.. — воскликнул он и, хромая, кинулся к ней, загородив ей дорогу.

Не желая привлекать ничьего внимания, он шипит вполголоса:

— Зачем пришла?... Тебе не место здесь!..

Он пляшет вокруг Аксиньи, утаптывая костылем землю.

— Ступай, пока добром с тобою говорю!

Пантелей трясет рубцеватым пальцем под носом Аксиньи.

— О Гришке позабудь, и чтоб нога твоя на баз наш не вступала!..

С этими словами он пытается прикрыть калитку.

Аксинья не слушает его. Все ее внимание устремлено на Гришку, который ее не видел. При последних словах Пантелея она, тяжело дыша, молча переводит на старика взгляд.

Молчание ее взрывает Пантелея:

— Чего молчишь? Дверь не отыщешь, что ли?

И обеспокоенный молчанием Аксиньи, он, забыв осторожность, кричит:

— Потаску́ха!..

Крик этот как будто смыл с места Аксинью. Она бесстыдно мотнула подолом и грудью пошла прямо на попятившегося от неожиданности Пантелея.

— Не трожь, старик... в упор тебя не вижу!.. Не запугаешь!.. А Гришку твоего коль захочу с костями с'ем!.. — продолжала она, кривляясь и скаля зубы. — Уж коли стыд терпеть, так на глазах у Гришки!.. Пусти!..

При этих словах сильной рукой она отвела в сторону оробевшего Пантелея, сделавшего движение, чтобы остановить ее.

— Стой, ведьма!.. — кричит Пантелей вслед.

Но Аксинья с гордо поднятой головой уже идет по базу, мимо попадающихся навстречу обалделых гостей. Она направляется к Гришке, который, поднявшись с места, привлеченный шумом, не веря глазам своим, движется ей навстречу.

Пантелей от неожиданности запихивает в рот свою черную цыганскую бороду. Гости горохом посыпались с крыльца, повысовывались из окон. Общее волнение. Однако никто не решается задержать смелую женщину.

Подходя к Григорию, Аксинья замедляет шаг. То же делает и Григорий. Оба останавливаются неподалеку друг от друга. Потом Аксинья делает еще несколько шагов и глядит в глаза Григорию.

Пользуясь тем, что гости далеко, она упрекает его:

— Так вот твоя любовь?!. Весной — пришла, а осенью уже отцвела?

Аксинью обступают. Впереди — как цепные псы — обе свахи.

Аксинью оттесняют от Гришки.

— Ты свадьбу разбивать явилась... — кричат свахи. — Чужих мужей отваживать...

Аксинья окружена тесным кольцом. Здесь подоспевший Пантелей, Петро и другие. Женщины охают. Бедный родственник с нашивками в первых рядах.

— К наказному атаману, — кричит он, брызгая слюной, — сволокем!..

На крыльце куреня — мрачно пьяный богач — сват Коршунов в расстегнутом сюртуке. За ним Митька. Пантелей подлетает к ним, в отчаяньи разводя руками. Коршунов недружелюбно глядит на Пантелея. Митька направляется к шумящим гостям, окружившим Аксинью. Аксинья, одна среди всех, не теряет присутствия духа.

— Угроз я не боюсь, мне атаман — не суд! — отвечает она бедному родственнику и презрительно поворачивается к нему спиною.

Потом, увидев вдали Коршунова и виновато стоящего перед ним Пантелея, кричит им через головы стоящих перед нею:

— И не спасти вам Гришку от меня. Люблю его, люблю!.. Слыхали?..

Она ударяет по рукам неугомонного родственника, пытавшегося схватить ее за руки.

Аксинья натягивает на плечи сползший казакин и, щурясь, осматривается:

— Владела и буду им владеть!

Она поворачивается, чтобы уйти. Перед ней расступаются.

— Врешь, не будешь!.. — раздается голос.

Митька, выдвинувшись из толпы, наступает на Аксинью. С высоты своего саженного роста он злобно глядит на Аксинью.

Аксинья, запахнув казакин, подходит поближе к Митьке и глядит на него пристально.

— Ну, что уставился?.. Бей, убивай, не страшно!..

Скандал в разгаре. Митька медлит. Любопытные кольцом обступили спорящих.

Чувствуя, что Аксинья не боится его, Митька решается:

— Геть!.. — рявкает он, сопровождая слово угрожающим жестом, и обращается к присутствующим: — сестру срамить своим позором пришла на свадьбу.

Аксинья продолжает стоять.

— Иди домой, иди немедля, слышишь?..

Митька, озверев, вцепляется Аксинье в волосы и пригибает ее к земле.

— Кровь высушу!..

— Больно! — вырывается у Аксиньи.

На крыльце застыла Наталья.

— А ей не больно? — слышен голос Митьки.

— Ступай... Ну... — задыхаясь бормочет он, толкая к воротам Аксинью.

— Гришка! — зовет та и падает от Митькиного толчка.

Взвизги женщин. Гришка, не знавший, куда деваться под перекрестным огнем взглядов, ударяет фуражкой об землю и кидается на помощь Аксинье.

— Стой, вражий сын, куда? — орет Пантелей и повисает у сына на рукаве.

Родственник растопырил перед Гришкой руки и присел, словно желая поймать курицу. Гришка с размаху бьет его ногой в коленку.

Митька, стоя над Аксиньей, лежащей у ворот, закуривает, наблюдая за ней.

Петро, Пантелей и другие навалились на Гришку, не пуская его.

Митька, видя, что Гришка рвется к нему, круто повернувшись, пошел было на него медведем, но перед ним вырос отец, заслонивший дорогу сыну. Митька остановился и с ненавистью посмотрел на Гришку.

Аксинья отдышалась. Мишук помогает ей подняться. Шаря по земле руками, она собирает гребенки и, стоя на коленях, приводит в порядок разметавшиеся волосы.

— Обидел, Гриша... Больно мне... На жизнь богатую польстился и бросил, позабыл...

Гришка сидит, опустив голову, и тяжело дышит.

Аксинья уже стоит. Накинув полушубок, она делает несколько шагов по направлению к Гришке, бесстрашно пройдя мимо Митьки и едва не задев того полами полушубка.

— Но не кляну тебя, — продолжает она, — не верю, чтобы ко мне ты не вернулся... Придешь?.. Прощай...

Она беспрепятственно уходит.

Григорий сидит и пьет квас. Возле него — Наталья.

Митька подходит к нему и тихо:

— Сестру не дам в обиду, и если что... смотри!..

Григорий отнял от губ корчагу с квасом и, сверкая белками, поглядел на Митьку.

Митька повернулся и пошел к отцу. Все семейство Коршуновых — отец, мать — поджимает губы. Растерянный дед, увешанный медалями, и Митька двинулись к воротам. Мелеховы бросаются им вслед.

Общее оцепенение.

Конец 1-й картины

«КОМСОМОЛЬСК»

Сценарий З. Маркиной, М. Витухновского и С. Герасимова. Режиссер С. Герасимов, Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото засл. арт. Л. Кмит в роли Чеканова и арт. З. Александрова в роли Мани.

«ПУГАЧЕВ»

Сценарий О. Форш. Режиссер П. Петров-Бытов. Оператор А. Назаров. Ленфильм. На фото засл. арт. Скоробогатов в роли Пугачева.

ДИАЛОГ В КИНОФИЛЬМЕ

А. ЧИРКОВ

Построению диалога звукового киносценария практические работники кино до сих пор еще мало уделяют внимания, хотя диалог имеет первостепенное значение в звуковом фильме — язык диалога очень часто определяет качество фильма.

Много спорили о том, у кого следует учиться звуковому кино, — у театра или литературы; спорили о том, каким должен быть тонфильм, — звуковым или говорящим. Одни доказывали, будто говорящий фильм есть подражание театру и поэтому его следует лишить слова, другие слову придавали самодавлеющее значение.

Практика опрокинула эти «теории», которые были основаны на впечатлениях, полученных от демонстрации первых звуковых экспериментальных картин, снятых далеко на не совершенных аппаратах. Просмотры таких экспериментальных фильмов, воспринятых без критического анализа, и дали повод большинству «теоретиков» сомневаться в прогрессивности звукового кино вообще и говорящего в частности. Фильм «Встречный» разрешил затянувшийся спор о том, у кого следует учиться писанию диалога, — у театра или литературы.

«Встречный» показал, что звуковое кино будет развиваться по законам, присущим киноискусству, заимствуя у театра отдельные приемы работы над речью, но не перенося их механически в сценарий, а перерабатывая их с учетом особенностей кинематографа. «Встречный» разрешил и другой спорный вопрос: возможно ли пользоваться большим количеством словесного материала в тонфильме. Он доказал, что при правильной организации словесного материала, при умелом актерском исполнении диалог в кино вовсе не оказывается подражанием театральному диалогу. Это было убедительно доказано артистом Пославским, исполнявшим роль инженера Скворцова. Пославскому удалось добиться правильного решения задачи потому, что он нашел правильные, специфические для звукового кино и отличные от театральных приемы игры.

Следует отметить эпизод, в котором Пославский произносит монолог сидя в кресле. Здесь речь получает особую чеканность и яркую целенаправленность, прекрасно раскрывая содержание задуманного образа. Без нажима и внешней аффектации показывается мелкая, подленькая душа вредителя.

В меньшей степени удалось в этом фильме овладеть техникой игры в звуковом кино народному артисту Гардину, исполняющему роль Бабченко. Немые кадры вышли у него четкими и убедительными, но как только Гардин вступил в разговор, эта четкость сразу пропадала. Диалоги получились уснащенными ложным пафосом и театральной жестикуляцией и разбивали общий рисунок правильно намеченного образа.

Менее всего удалась роль артисту Тенину, игравшему секретаря парткома Васю. В этом главным образом вина сценария, наделившего актера рыхлым и невыразительным диалогом. Режиссеры в процессе работы не очистили диалог от ненужного словесного материала. Перегрузка этим материалом привела актера к ложному пафосу и ненужной жестикуляции.

Звуковое кино требует строгой экономии словесного материала и особой подачи реплики, отличной от театральной. Пафос и излишняя акцентировка речи в звуковом кино будут звучать фальшиво.

Нельзя не вспомнить здесь о Шекспире, который устами Гамлета дает указания актерам произносить диалоги:

> «Я вас прошу, — поучает Гамлет комедиантов, — говорить все это просто, свободно. Двигайте языком легко, не кричите так, как это делают наши актеры: это мне было бы так же неприятно, как если бы мои стихи читал бы разносчик. Руками не руби воздух и в самой страсти соблюдай меру, овладевай своими чувствами, чтобы смягчить их резкость. Так делай, чтобы слова соответствовали действию, а действие — словам».

Особенность кино заключается в реалистическом методе отражения действительности, в том, чтобы дать ощущение подлинности заснятой жизни. Отсюда вытекает такой способ построения актерского образа и произнесения диалога, чтобы слова и зрительное впечатление оказались соединенными в единый правдоподобный комплекс человеческого поведения.

Трудность применения диалога состоит главным образом в том, что восприятие глаза опережает восприятие уха. Слово задерживает движение изображаемых на экране образов. Монтажный ритм может стать тяжелым и неповоротливым. Чтобы избежать этого, кинематографический диалог необходимо сжимать значительно больше, чем театральный, добиваясь при этом максимальной выразительности и образности языка.

До выхода в свет таких фильмов, как «Встречный», «Дезертир», «Иван», «Окраина», звук рассматривался мастерами кино как явление только акустическое. С выходом в свет этих фильмов были разрешены проблемы диалога («Встречный»), монтажа, изображения и звукового фона («Дезертир»), паузы и музыки в обрисовке образа («Иван») и т. п.

Работа над звуком послужила отправным моментом для дальнейшего улучшения построения диалога и звукового монтажа. Пройдя ряд этапов, приемы построения диалога и техники монтажа звука поднялись на высшую ступень в таких фильмах, как «Чапаев», «Гроза», «Юность Максима», «Летчики», «Подруги», «Цирк», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики».

В этих фильмах построение сюжета доведено до замечательной логической последовательности. Кадры оптического изображения являются основой, а диалог дополняет и углубляет оптическое воздействие. Слова в этих фильмах являются как бы врезанными в оптические образы и усиливают и осмысляют эмоциональное восприятие.

Открытие этой закономерности позволило, наконец, опровергнуть и последнее возражение против звукового кино, выдвинутое в свое время Чарли Чаплиным, утвер-

ждавшим, что введение диалога лишило киноискусство интернационального языка. Развитие звукотехники положило конец этой преграде. Первой победой у нас на этом участке явился дубляж на русском языке американского фильма «Человек-невидимка» и французского «Последний миллиардер». Русский диалог был так приближен к изображению пластических образов, что, только внимательно вглядываясь в артикуляцию актера, можно было заметить некоторое несоответствие движения губ со слышимой русской речью, зато было достигнуто полное совпадение слова с движением, что и придало диалогу выразительность и динамичность.

Действенность и выразительность диалога можно проследить на лучших образцах советской кинематографии — на «Чапаеве», «Мы из Кронштадта», «Депутате Балтики» и др.

В этих фильмах диалогу уделено много места, но построен он в них уже так, что он не только не тормозит развития действия, а, наоборот, усиливает динамичность фильмов и придает им особую живость и красочность.

В этих фильмах диалог оживлен и доведен до большой эмоциональной силы, даже в такой, казалось бы, внешне статичной сцене, как разговор Петьки с Чапаевым о Наполеоне.

«Петька, свесившись с печки, следит за Чапаевым. Чапаев распластался на карте. Петька опять нарушает молчание:

— Гляжу я на тебя, Василь Иваныч, недоступный ты для моего разума человек... Наполеон... прямо Наполеон!

Чапаев усмехнулся.

— Хуже, Петька, хуже. Наполеону-то легче было... Ни тебе пулеметов, ни тебе аэропланов. Благодать!

И с оттенком гордости добавил:

— Вон мне на-днях тоже самолет прислали!

Одного бензину, сволочь, жрет — не напасешься!

Петька сочувственно кивает головой, потом шмыгаем носом из уважения и говорит:

— Василь Иваныч, а ты армией командовать можешь?

Чапаев, не отрываясь от работы:

— Могу.

Петька восторгаясь:

— А фронтом?

Чапаев кивает головой.

— Могу, Петька... могу!

Петька делает большие глаза.

— А всеми вооруженными силами республики?

Чапаев на минуту приостановился.

— Малость подучиться только... смогу и вооруженными силами.

Петька окончательно умилен.

— Ну, а в мировом масштабе, Василь Иваныч, совладаешь?

Чапаев задумался, потом серьезно ответил:

— Нет... не сумею... языков не знаю. Да спи ты, наконец, чортова болячка!

Петька испуганно забивается под овчину.

Чапаев опять распластывается на карте...» («Книга сценариев», стр. 358).

Перед нами целая картина, где действия нет, но авторы с помощью диалога рисуют образ Чапаева. В этой сцене слову передана главная драматическая функция.

Следует привести противоположную по построению сцены выдержку из сценария «Мы из Кронштадта», где основное внимание авторы уделили изображению, а слова лишь дополняли, дорисовывали пластический образ.

ШЕСТАЯ ЧАСТЬ

«Стоят пленные матросы... Небольшая группа. Белый полковник остановился перед ними.

— А-а, моряки? Ну, мир, мир, мир! С пленными не воюю.

Пошел к морякам, потирая руки. Подходит к комиссару:

— Ты кто?

Комиссар:

— Член партии коммунистов-большевиков.

Полковник к следующему, Артему:

— Ты?..

Артем насмешливо:

— Альбатрос. Скиталец морей. В очках, а не видишь?

Полковник наклонился к юнге, спросил:

— Ты?..

Юнга выпрямившись:

— Красный балтийский моряк!

Стоит гитарист. Полковник посмотрел:

— А вы?..

Гитарист, чуть повернув голову, уронил:

— С лишенцами не разговариваю.

Полковник отвернулся, отошел» и т. д. (Сценарий «Мы из Кронштадта».)

Одна из положительных сторон сценариев Вс. Вишневского — это лаконичность и выразительность фразы, диалога. И вместе с тем при всей своей лаконичности этот диалог не только объясняет развитие действия, но и раскрывает характеры.

Отсюда можно сделать вывод, что если к беллетристам и драматургам предъявляются требования, чтобы в их произведениях словам было тесно, а мыслям просторно, то для кинодраматурга это требование должно являться железным законом. Если в романе или в пьесе вредна чрезмерная болтливость, то в кинопьесе эта болтливость вреднее во сто крат.

Диалоги в звуковом кино отличаются от театральных диалогов тем, что процесс произнесения их происходит лишь однажды и поэтому каждый нюанс, каждый оттенок переживания, выраженный в лишь однажды фиксированном образе и звуке, должен быть отточен до мельчайших подробностей.

Устанавливать точные размеры диалога для звукового фильма, как показала практика, нет надобности, потому что при умелом использовании слова по отношению к изображению звуковое кино может донести до зрителя и большие монологи.

Это блестяще доказано в фильме «Крестьяне» в речи Николая Мироныча над трупом Варвары. Громадный эпизод в 54 монтажных кадра построен здесь исключительно на одном выразительном монологе Николая Мироныча.

Удалось построить этот большой монолог потому, что авторами было правильно найдено соотношение слова с оптическим изображением. В результате монолог оказался как бы разбитым на отдельные фразы диалога; оратор получает в качестве ответных фраз изображение настроения массы или отдельных следующих лиц.

Примерно диалог построен в следующем порядке:

«Голос у Николая Мироныча дрогнул. Он проглотил слюну и продолжал:

— Хорошую жизнь в те годы строить было не просто.

И далее на фоне голоса Николая Мироныча за кадром:

— Помните, пухли с голоду дети... бедняки последнее зернышко засевали, а кулачье хлеб в прудах топило, в печке сжигало...»

Авторы и дают в немом изображении первым планом двух баб, кивающих головами, как бы говоря: «верно, верно», опущенные головы трех мужиков, вспоминающих прошлые годы, деда Анисима, который, закусив бороду, смотрит в сторону Николая.

Через девять кадров дается первым планом синхронное изображение Николая Мироныча, который, продолжая речь, говорит:

— Так почему же, Варя, когда твои мечты, твои сны сбылись, ты ушла?

Крупным планом немое изображение тревожного лица Егорки, реагирующего на крик Николая Мироныча. Слышится из-за кадра:

— Не верю!

На эту фразу отвечает снятое крупным планом немое изображение испуганного лица Герасима. Вскинув глаза, он смотрит в сторону оратора.

Синхронно, вторым планом изображение Николая Мироныча, с прежней силой продолжающего речь:

— Не верю!

— Смутил кто-то... запутал... затуманил...

И, как бы спрашивая народ:

— Почему она умерла? Почему?

Все замерли. В нерешительности молчит и оратор.

Снова даются немые кадры, отражающие переживания колхозников. Эти кадры в надлежащей последовательности организуют весь монолог Николая Мироныча.

Такой способ построения монолога является далеко не единственным. Приведенный пример показывает только, как велики возможности разнообразного сочетания речи и изображения в фильме.

Покуда у сценариста не сложится характер человека так ясно, словно он его видит и слышит, как живой образ, до тех пор нельзя думать, что можно создать индивидуальную, присущую лишь этому образу речь.

В свое время вопросу сценического диалога уделяли много внимания такие писатели, как Ибсен, Толстой, Чехов и др.

«Прежде чем занести на бумагу хоть слово, — пишет Ибсен, — мне надо вполне овладеть возникшими у меня образами, заглянуть во все уголки их души. Я всегда исхожу от индивида. Явление, сценическая картина, драматический ансамбль — это все происходит само собою, и я нисколько об этом не беспокоюсь, раз только я вполне овладел индивидом во всей его человечности. Мне необходимо видеть его перед собой воочию, всего, с внешней стороны до последней пуговицы его, его походку, манеры, голос, а затем я уже не выпущу его, пока не совершится его судьба». (Собр. соч., т. IV, стр. 355.)

Ибсен прав, говоря, что только после детального изучения характера можно добиться создания яркого диалога. Индивидуализация, образность, глубина и красочность языка всецело зависят от того, насколько ясно автор представлял себе образ героя.

Если в организации сюжета сценария наши кинодраматурги и достигли некоторых успехов, то в области построения диалога сделано очень мало. Диалоги наших фильмов еще в большинстве своем неудовлетворительны.

Среди появившихся в печати сценариев по яркости и образности диалога сценарий Погодина («Заключенные») является одним из лучших. В этом сценарии автор создал яркие характеры людей. Каждый герой сценария говорит своим языком.

В фильме «Вражьи тропы» чувствуется, что авторы пытаются индивидуализировать язык своих героев, но не смогли это сделать вследствие схематичности образов сценария и фильма.

Усилий способного актера Абрикосова, который правильно наметил внешний рисунок роли кулака и хорошо подавал слово, оказалось недостаточно, чтобы устранить основной недостаток, заключающийся во внутренней пустоте образа.

Без яркого художественного образа, выразительного и лаконического языка нельзя написать полноценный сценарий, как бы ни была ярка и актуальна его тема. Слово является драматическим элементом сценария и поэтому должно быть включено в сюжет в строгом соответствии с пластическими образами, ибо оно в равной степени способствует развитию идеи. Слово должно быть не только связующим звеном между действенными кадрами, но и само обязательно должно быть действенным.

Действенность диалога достигается не сразу.

Классическая драматургия сохранила прекрасные примеры работы над диалогом. Вот как работал Гоголь над диалогами «Ревизора».

Начало пьесы в первой редакции

«Городничий — Я пригласил Вас, господа, чтобы сообщить Вам пренеприятное известие. Меня уведомляют, что отправился инкогнито из Петербурга чиновник с секретным предписанием обревизовать в нашей губернии все, относящееся к части гражданского управления.

Аммос Федорович — Что вы говорите! Из Петербурга?

Артемий Филиппович (в испуге) — С секретным предписанием?

Лука Лукич (в испуге) — Инкогнито?» (Собр. соч. под ред. Тихомирова, том IV, стр. 12.)

Начало пьесы в окончательной редакции

«Городничий — Я пригласил Вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор...

Аммос Федорович — Как? Ревизор?

Городничий — Ревизор из Петербурга, инкогнито. И еще с секретным предписанием». (Там же, том III, стр. 179.)

Сокращение словесного материала в диалоге потребовалось для сохранения ясности мысли, а также в расчете на игру актера. Правило это кинодраматургам знать необходимо потому, что в сценарии за каждым словом, за каждой фразой диалога должно быть показано движение пластических образов.

Для доказательства этого положения возьмем два сценария: «Заключенные» Погодина и «Частная жизнь Петра Виноградова» Л. Славина.

Как проявляется действенность диалога и насколько она необходима, можно проследить на отрывке из сценария Погодина «Заключенные».

Возьмем сцену приезда матери инженера Садовского на железнодорожную станцию лагеря. Старушка, очевидно, впервые выехала из своего города и, не имея ни малейшего представления о лагере, боится воров и грабителей. На эту же железнодорожную станцию приехал

за кинопередвижкой один из ссыльных. Видя, что старушка растерялась, бывший бандит, теперь кучер Управления лагерей, предлагает старушке свои услуги. Этот эпизод демонстрирует, во-первых, насколько бывший бандит перевоспитался, во-вторых, из расспросов старушки дает представление о лагере, его величине и количестве находящегося там народа, в-третьих, из ответа на вопросы старушки дается понятие о культурно-воспитательной работе лагеря, в-четвертых, из ответа возницы, кто он такой, подчеркивается еще раз момент, говорящий о росте сознания среди заключенных, и, наконец, в-пятых, выясняется полное непонимание старушкой воспитательного метода в исправительно-трудовой коммуне.

Вот как разрешает этот эпизод Погодин:

«Стоит старуха, охраняя багаж свой, одна и опять плачет. Ходят чужие люди. Отходит поезд. На полустанке становится пусто. Только грузят на повозку кинопередвижку с кругами картины.

К старушке подошел украинец-кучер.

— Мамо, а мамо, кого шукаете? — спросил он.

— Сына, — отвечает старушка.

— Эх, мамо, тут много сынов. Дэ-ж вин находится?

— В лагере.

— Эх, мамо, лагерь велик. У яком бараке?

— Не знаю.

— А як его фамилия?

— Садовский.

— А-аа... цего человика мы знаем.

Кучер моментально берет вещи мамаши, укладывает в дроги и сажает на подстилку.

— Сидайте, мамо.

Поехали.

Лесная дорога, грязь, ямы. Встречается караульный пост. Проскакал пограничник. Озирается старуха — плохой край.

— Что ж это вы везете? — спросила старуха.

— Кино, — ответил кучер.

— В тюрьме тоже кино бывает? — оживилась старуха.

— Кто ж ты такой, сынок? — спросила она.

Тот уныло ответил:

— Бандит.

— Бог с тобой!

Старуха подняла испуганно брови.

— Что ты говоришь!

— А что ж скрывать, мамо. Бандит, значит, бандит.

— И людей убивал?

— Було... — эпически-грустно ответил кучер.

Глухой лес. Безлюдье. Рядом душегуб. Старуха незаметно крестит только свой нос мелкой дрожью руки.

— Мамо, — вдруг проговорил кучер, — я доставлю вас в клуб.

Старуха не расслышала от испуга:

— Вези куда хочешь». («Советское кино» № 8—9, 1934 г.)

Из этого отрывка, к сожалению, не вошедшего в фильм, видно, как автор развертывает перед зрителем образы. Он отбирает лишь такие слова диалога, которые подчеркивают мимическую игру. Фразы диалога построены автором так, что не только раскрывают характеры эпизодических персонажей, но развивают основное действие фильма.

Как противоположность данному образцу можно привести отрывок из второй части сценария Л. Славина «Частная жизнь Петра Виноградова», где диалог чрезмерно многословен и оторван от движения пластических образов.

«Костя и девушка из бассейна идут по улице.

— Вот в этом доме мы живем, вы видите, Тоня? — говорит Костя. — Вот наше окно.

В окне, на которое указывает Костя, темная фигура.

— Там кто-то есть, — говорит Тоня.

— Это один из нас — Петька Виноградов, — пренебрежительно говорит Костя.

— Вы его не любите?

— Совершенно равнодушен. Он ничего парень, только воображает о себе чересчур много.

Доносится Петькин голос:

— И строим свою страну, самую лучшую в мире...

Костя — Слышите? Петька стихи читает. Он неудачливый поэт.

Тоня — Прощайте, Костя.

Костя — Почему... прощайте? Я иду с вами. Я вас провожу.

Тоня — Никаких провожаний. Терпеть не могу, когда меня провожают.

Костя — Какая вы суровая? Я ведь вас не боюсь. Доказать? (Он быстро обнимает и быстро целует Тоню.)

Голос Пети — Жизнь в СССР чертовски хороша!..

Костя (кричит) — Правильно, Петька!..» («Советское кино» № 1—2, 1934 г.)

В подобной форме написан весь сценарий.

Если бы автор видел перед собой экран, он поставил бы своих героев в положения, в которых движение и мимика лица помогли бы выразить сюжет и смысл произведения более ярко и динамично и при меньшем количестве слов. При данном же построении обилие слов тормозит развитие действия. Кроме того диалог не индивидуализирован, герои говорят одним языком.

Если в области диалога сценарий «Заключенные» еще далек от совершенства, то сценарий «Частная жизнь Петра Виноградова» еще более несовершенен.

В «Заключенных» Погодину удалось язык героев типизировать, но с индивидуализацией языка он еще не справился. Персонажи его произведения говорят языком социальной группы, к которой принадлежат. Например, Костя-капитан, Лимон и Сонька говорят на жаргоне, присущем уголовному миру. Язык попа в сценарии также характерен для духовенства, а инженеры Боткин и Садовский говорят языком интеллигенции.

Если персонажи сценария Погодина не наделены в достаточной степени индивидуализированным языком, то сценаристу Славину в первом его фильме «Частная жизнь Петра Виноградова» язык своих персонажей не удалось даже типизировать. В этом отношении резко отличается эта первая работа Славина от его совместной работы с Козинцовым и Траубергом — «Возвращение Максима», где мы находим и типизацию и индивидуализацию речи.

Бледный, невыразительный диалог создает для актеров звукового кино колоссальные трудности при исполнении ролей. При отсутствии индивидуального речевого материала актеру не на что опереться в создании художественного образа.

Это можно проследить хотя бы на фильме «Летчики» (сценарий Мачерета, режиссер Райзман), где талантливый актер Щукин, создавший замечательный образ начальника воздухоплавательной школы, не мог преодолеть фальши напыщенных фраз, не оправданных вну-

тренним действием. Щукин создал образ кристальной чистоты и искренности. С большим мастерством обыграно им словечно «атавизм», брошенное молодой летчицей Галей Быстровой по поводу его бороды.

Оно не только рисует характер Быстровой, но и в дальнейшем вызывает ряд интересных ситуаций (любовь между Рогачевым и Быстровой).

В отношении языка артиста Бабочкина не мог удовлетворить даже прекрасный сценарий «Чапаев». «В романе Фурманова — пишет он, — я искал характерные словечки, которые могли обогатить лексикон Чапаева. Добавлены были мною в роль все эти «наплевать и забывать», «академиев не проходил» и т. д., которые делали язык Чапаева подлинным и живым». («Лицо советского актера», Кинофотоиздат, 1935 г., стр. 33.)

Артист Бабочкин при создании образа Чапаева подошел к авторскому тексту диалога критически. Для создания более правдивого и убедительного образа он подверг диалог с согласия режиссеров некоторому изменению и добился придания большей образности языку Чапаева.

В литературном сценарии диалог построен в следующей последовательности:

> «Чапай вытаращил глаза, ничего не понимая. Один из пришедших партизан посмотрел на дверь «гауптвахты» и выскочил на улицу.
>
> — Да как ты смел? — неожиданно заорал Чапай на Дмитрия. — Жихарев мой, боевой товарищ... А ты его под арест? Ты... канцелярская крыса...»

Актер Бабочкин совместно с режиссерами перестроил диалог в следующем порядке:

> «Чапаев резко повернулся к Дмитрию.
>
> — Ты знаешь, что Жихарев — мой боевой товарищ?
>
> — Знаю.
>
> — А ты его под арест?.. Как ты смел... Ты... бумажная душа!..» и т. д. («Книга сценариев», стр. 342.)

В таком построении диалог стал динамичнее. В результате коллективного творчества авторов диалога и актера и удалось добиться индивидуализации языка Чапаева. Роль Чапаева полна короткими и сильными выражениями:

> «— Да спи ты, наконец, чертова болячка!»
>
> «— Знаешь, уж к Чапаеву не пришлют замухрышку какого-нибудь».
>
> «— Ты понимаешь, что я — Чапаев...» и т. д.

В такой работе над текстом диалога режиссерами фильма и актером Бабочкиным было найдено гармоническое сочетание пластического построения образа с выразительными фразами диалога и тем самым выявлено внутреннее и внешнее действие.

Одна из существенных и характерных особенностей звукового сценария заключается в том, что язык персонажей должен быть похож на разговорную речь. Нетрудно проследить, насколько язык, которым мы разговариваем в повседневной жизни, существенно отличается от языка литературного. С характерной окраской, присущей каждой индивидуальности, строится разговорная фраза, и некоторые слова дополняются жестом, отчего такие фразы при записи их на бумагу бывают часто логически неточными с точки зрения литературной стилистики.

Этой особенностью отличается и диалог в звуковом фильме.

Диалог получает жизнь лишь в устах актера. При одних и тех же словах актер может внести много такого, что не дано формально в репликах диалога. Дидро писал:

> «У самого ясного, точного и выразительного писателя слова являются и могут быть приблизительными отображениями мысли, чувства, идеи, отображениями, которым жест, тон, движение, лицо, взгляд, обстановка придают их истинный смысл». («Парадокс об актере», Собр. соч. Д. Дидро, том V, 1936 г., стр. 570.)

Высказывание Дидро имеет большое значение не только для театра, но и для звукового кино. Актер может создать глубокий и убедительный образ только тогда, когда автор наделил этот образ ярким и выразительным языком, посредством которого он может раскрыть его основные черты. При бледном и невыразительном языке движение пластического образа не может быть жизненно правдивым и убедительным. Слово дает повод и основание для жеста и мимики лица.

«Слово, — говорит Горький, — одежда всех фактов, всех мыслей». Яркому и выразительному языку диалога следует учиться на образах классической литературы.

Герой звукового сценария должен говорить прежде всего языком того класса, группы, общественной прослойки, представителем которой он является. В речи его должны быть все языковые особенности группы, обобщенные наиболее типическими особенностями языка. Но этого недостаточно. Язык должен быть не только типизирован, но и глубоко индивидуализирован, он должен быть языком конкретного человека, должен выражать его личную психологию, его личный характер, а не только классовую психологию и классовый характер вообще. Язык диалога звукового сценария должен быть языком типизированной индивидуальности. Этим качеством обладают еще далеко не все даже лучшие образцы советской кинематографии.

Действенность диалога может быть достигнута лишь тогда, когда будет строго учитываться значение, образность, точность слова и выделение его из общих акустических, звуковых кадров.

Чем шире и объективнее кинодраматург отображает действительность, тем больше в его произведениях реальных, закономерных связей жизненных явлений.

> «Если вам нужно нарисовать порок, — говорит Дидро, — подумайте, как враждебен он всей природе и общественному и личному счастью, и вы нарисуете его с силой. Если же речь идет о добродетели, то как вы сможете внушить другим любовь к ней, если не вдохновитесь ею сами. Вернувшись к людям, прислушивайтесь к тем, кто хорошо говорит, и почаще беседуйте с самим собой».

От изучения классиков литературы, уменья прислушиваться к людям и от частой беседы с самим собой, от степени изучения своего образа будет зависеть умение строить диалог.

ЧТО ТАКОЕ ПЛАН

К вопросу о кинематографической терминологии

Ю. ЖЕЛЯБУЖСКИЙ

Заглянув в энциклопедический словарь и соответствующие учебники, мы можем найти несколько определений термина «план».

Мы узнаем, что планом называется изображение формы и расположения предметов, зданий, сооружений и лесных насаждений в виде их ортогональной проекции на горизонтальную плоскость.

Мы узнаем, что планом называется также руководство к действию: мы говорим о «пятилетнем плане народного хозяйства», о «плане кампании (военных действий)», о «плане литературного произведения» и т. д.

В кинематографии мы встречаемся с термином «план» в первом смысле — хотя бы при постройке декораций. В кинематографии принято также составлять и утверждать годовые, квартальные и тому подобные планы.

В кино мы встречаем этот термин не только в его общеизвестных значениях. Мы говорим о:

плане (иногда его называют также кадром) сценарном;

плане (или кадре) режиссерском;

плане (или, как иногда говорят, кадре) монтажном и

наконец, о плане с'емочном или, как его называют еще, операторском.

Этот последний имеет ряд разновидностей. Так, говорят:

а) общий план,

б) средний план,

в) крупный план,

г) американский план,

д) детальный план, или, попросту, деталь.

В режиссерски-операторском жаргоне количество этих разновидностей увеличено.

Часто употребляется еще деление на:

е) первые планы,

ж) вторые,

з) третьи и т. д. до бесконечности планы.

А некоторые операторы употребляют еще термины:

и) ближний план,

к) дальний план и

л) мелкий план.

Попробуем разобраться во всех этих бесчисленных вариантах планов, главным образом в классификации с'емочных планов, так как в этой области наблюдается наибольшая путаница.

Сценарный план — понятие довольно определенное. Кинодраматургическое произведение — сценарий, так же как и всякое другое драматургическое произведение, состоит из эпизодов и сцен, а эти последние разбиваются в свою очередь на «планы», часто называемые также «сценарными кадрами» и обозначаемые отдельным номером в литературном сценарии. Таким образом, мы можем определить сценарный план как первичный драматургический и технический элемент, из которого строится сюжетная ткань сценария.

Термин «режиссерский план» имеет два значения: 1) режиссерский план как проект режиссерской трактовки будущего фильма, т. е. план постановки картины, определяющий стиль с'емки, основные методы подачи материала и т. д.; 2) режиссерский план, чаще называемый режиссерским кадром, как единица дробления режиссерского сценария, — то, что в нем принято обозначать отдельным сценарным номером. Что же кроется под этим «сценарным номером»? Обычно это возможно точное описание будущего кадра, включающее и описание развития действия в нем, т. е. по существу это изложение содержания плана, конечно, уже в его режиссерском понимании и интерпретации. Таким образом, режиссерский кадр, или, иначе, план, — это изобразительно-режиссерская задача, кратко сформулированная в литературной форме. Цель такого изложения — определить, по формулировке Л. В. Кулешова, «взаимоотношение конкретно действующего с подсобно действующим», конечно, имея в виду только пространственно-изобразительную сторону кинофильма, так как, например, звук, режиссерско-звуковая задача может и не точно совпадать с пространственно-изобразительной.

Термин «монтажный план» имеет совершенно определенное значение: под этим понимают каждый отдельный монтажный элемент — кусок пленки от склейки до склейки, после которой логика монтажа диктует переход к следующему с'емочному, иначе, операторскому, плану, показывающему или другой об'ект, или тот же самый, но взятый с другой точки, в другом масштабе, в другой изобразительной трактовке.

Но когда мы переходим к определению того, что такое операторский, точнее, с'емочный, план, тут всякая определенность и точность исчезают.

Я опросил несколько десятков операторов: и старых, в основном операторов-практиков, среди которых было немало крупнейших художников киноискусства, и мастеров более молодого поколения, молодежи, получившей уже довольно солидную теоретическую подготовку. Ответы получились самые разноречивые, однако, их можно свести к четырем основным группам:

1-я группа:

общий план — это когда все снято издали;

средний план — это когда снято с более близкой точки;

крупный — когда снято с еще более близкой точки, а потому все получается крупнее.

2-я группа:

общий — это когда все снято мелко;

средний — когда крупнее;

крупный — когда очень крупно.

3-я группа:

когда видно все «место действия», например, вся комната, вся площадь города и т. д., — это общий план;

когда видна только часть «места действия», — это средний план;

когда видна еще меньшая часть, только «уголок» его, — это крупный план.

4-я группа:

общий план — это когда «актер взят в рост»;

средний план — когда действующее лицо снято «до колен» или «до пояса»;

крупный план — это когда актер снят «по грудь», когда снят его «бюст»;

«американский план» — это когда «в кадр влезает» только часть лица или фигуры актера, например, одни глаза, только рука и т. д.

Примечание. Термин «американский план» имеет в операторском обиходе два варианта: раньше было общепринято так называть очень крупные планы, выделяющие, например, даже не лицо актера, а только часть лица; впервые мы увидели такие планы в картинах американских мастеров, в частности Д. Грифитца, а потому они и стали называться у нас «американскими»; но теперь часто «американскими» у нас называют и те почти стандартные средние планы («до колен»), которых так много в современных американских картинах. Я в дальнейшем буду употреблять термин «американский план» только в первом значении, т. е. как план, показывающий деталь действия.

Несостоятельность первого определения термина «план» в зависимости от расстояния, от точки расположения аппарата до об'екта с'емки совершенно очевидна даже с чисто формальной точки зрения, хотя в основу здесь положен тот же принцип, что и во второй группе, т. е. деление на планы в зависимости от масштаба изображения. Масштаб изображения обратно пропорционален расстоянию от с'емочной точки до об'екта с'емки. Однако он зависит и от ряда других факторов, в первую очередь от фокусного расстояния об'ектива, применяемого для с'емки, которому он также обратно пропорционален.

Применяя оптику разного фокусного расстояния, мы можем снять как издали, так и с более близкой точки два плана с абсолютно одинаковым масштабом изображения, но совершенно различные по характеру, именно благодаря тому, что мы снимали с разных точек зрения.

Определение, даваемое второй группой ответов, которое сводится к тому, что чем меньше масштаб изображения, тем план будет более общим, а чем масштаб крупнее, тем крупнее и план, — такое определение является относительно более верным, хотя оно слишком узко и не исчерпывает изобразительной сущности термина «план». Так как невозможно установить, какой диапазон масштаба определяет общий план, а какой — средний, то появились в кинематографическом жаргоне популярные «термины», устанавливающие более диференцированное деление.

Третья группа ответов вводит уже новый критерий для определения того, является ли данный план общим, средним или крупным. Здесь отнесение плана к той или иной категории зависит от того, что именно, вернее, какое пространство выделяет ограниченное зрение об'ектива из окружающей аппарат в момент с'емки действительности, иначе говоря, от того, что именно, в зависимости от расстояния до снимаемого об'екта и угла зрения, применяемого об'ективом, ограничивается, «вырезывается» рамкой кадра, но и здесь говорится только о том, видно ли все место действия или часть его, и совершенно не принимается во внимание ни композиционное построение, ни смысловое значение кадра, а в этом-то, как я постараюсь показать в дальнейшем, и находится ключ к нахождению правильного ответа на вопрос, что такое план.

Наконец, четвертая группа ответов тесно примыкает к третьей с той только разницей, что здесь в основу суждения кладется не пространство, не декорация, а актер, действующее лицо, и в зависимости от того, показан ли он «в рост» или «до талии», или показан только его «бюст», план и квалифицируется как общий, средний или крупный. Самая эта терминология произошла из терминологии недоброй памяти профессиональной, так называемой «художественной» фотографии, которой, к сожалению, так долго подражали кинооператоры, заимствуя все ее штампы и безвкусицу.

Конечно, и эта группа ответов явно неудовлетворительна, ибо, ставя во главу угла основное действующее лицо, актера, она это делает опять абстрактно, вне зависимости от характера и смысла действия; наконец, она просто не полна: как быть, когда в кадре нет актера? Когда снята, например, машина? Где у нее пресловутый «пояс» или «талия», совпадение которых с нижним обрезом кадра определяет, по мнению этой группы операторов, принадлежность кадра к категории средних? И как, скажите, ухитриться снять «по грудь» пейзаж, фабрично-заводскую трубу или сороконожку?

Рис. 1

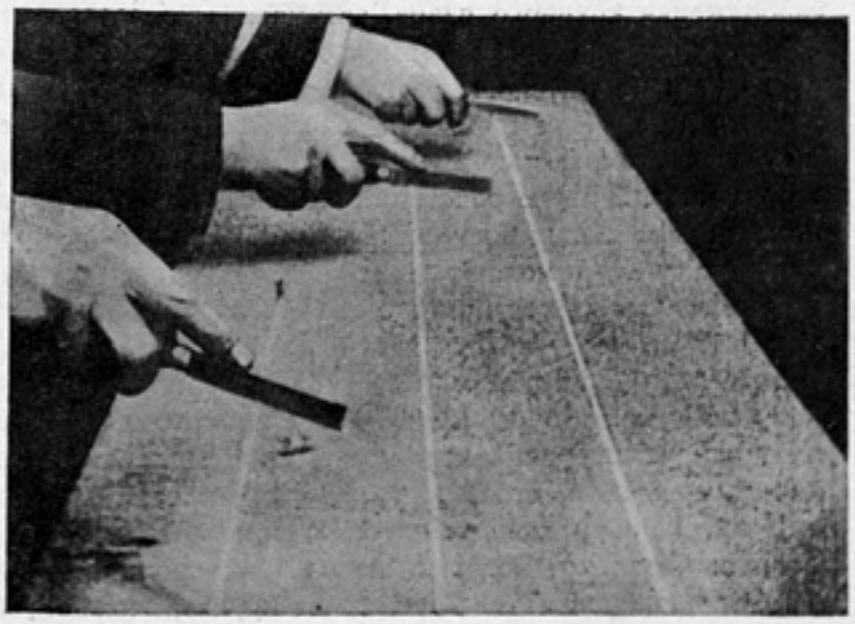
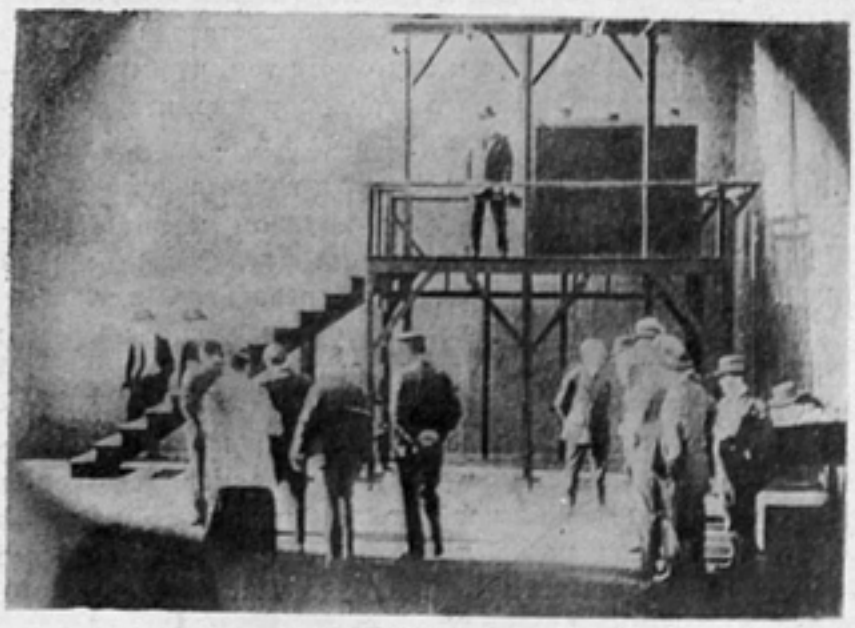


Рис. 2



Таким образом, все ответы моей устной анкеты, все наиболее распространенные среди операторов воззрения на этот вопрос оказываются явно несостоятельными даже при самом беглом анализе.

Обратимся теперь к литературе. Вот как определяет, что такое план Н. Д. Анощенко, один из самых плодовитых авторов по вопросам операторской работы (см. Н. Д. Анощенко «Литографированный конспект курса для академических групп сценарного и режиссерского факультетов ВГИК», 1936 год, раздел 3-й, стр. 11—12). Привожу это высказывание полностью не только потому, что оно чрезвычайно характерно, это как бы сгусток общепринятых определений, но также и потому, что это ведь конспект курса.

Планы

«На кинопроизводстве принято следующее условное обозначение масштабов в планах:

1. Общий план, когда производится с'емка удаленных предметов в достаточно мелком масштабе. Обычно на общих планах выявляют главным место действия или время. Реже само действие, обычно такое, которое сопровождается преодолением больших пространств или в котором участвуют много людей, всевозможные погони, проходы, проезды, битвы и т. п. (разрядка всюду у автора — Ю. Ж.). На общем плане главную роль играют фон и обстановка происходящего действия и людские массы; отдельный человек является лишь как бы деталью этого фона. Примеры: виды улиц, пейзаж, отдельные дома, внутренний вид комнат, цехов заводов, общий вид машин и т. п.

2. С'емка третьим планом показывает нам человека «во весь рост». Здесь фон играет уже второстепенную роль: все внимание зрителей мы фиксируем на живых людях, которые здесь могут играть всеми частями своего тела и таким образом легче всего могут выявлять самый характер происходящего в кадре действия. Третий план в настоящее время применяется сравнительно редко, так как его заменяют или общим планом или вторым.

3. Второй план дает нам более крупное изображение артистов, но не во весь рост, а примерно в три четверти или две трети его роста, т. е. например, до колен (этот размер наиболее удобен для работы актера, почему его в Америке называют стандартным средним планом). При с'емке этим планом в кадре по ширине помещается 2—3 человека, что облегчает игру.

4. Первый план показывает на экране какую-нибудь часть человека или предмета. Первый план бывает необходим тогда, когда требуется достаточно близко придвинуть лицо актера к зрителю с тем, чтобы он наиболее сильно воспринял его игру, например, испуг, мрачное выражение лица, слезы, улыбку и т. п.

5. Крупный план дает нам в кадре лишь одну какую-нибудь деталь, снятую в крупном масштабе, например, во весь экран кричащий рот, близко снятый разбитый стакан, руку, берущую револьвер, и т. п.

Кроме этих общепринятых обозначений масштаба изображения на кадрике некоторые сценаристы и режиссеры иногда вместо общего плана вводят еще так называемый дальний план, где в поле зрения об'ектива входит очень большое пространство (например, весь город, снятый с самолета, бескрайние просторы степей или моря и т. п.), и американский план, или деталь, т. е. еще более крупное изображение какой-нибудь части крупного плана. Например, один глаз во весь экран, палец, нажимающий на собачку револьвера, и т. п.».

Что же мы здесь видим? Опять то же представление, что от того, каким планом мы снимаем, зависит почти исключительно масштаб изображения, причем главным образом в зависимости от расстояния до снимаемого об'екта, до точки с'емки. А в конце цитированного раздела конспекта прямо говорится об «общепринятых обозначениях масштаба изображения» при помощи отнесения их к категории общих, средних и крупных планов.

Правда, у Н. Д. Анощенко между «общими» и «крупными» планами, вместо обычных «средних» планов, фигурируют новые термины: «с'емка третьим планом», «второй план» и «первый план», но это уже явное недоразумение и путаница, допущенные автором.

Я не буду останавливаться на ряде других, более чем сомнительных утверждений, содержащихся в вышеприведенном отрывке конспекта Н. Д. Анощенко. Замечу только, что у т. Анощенко встречаются как в тексте, так и особенно в иллюстрациях уже знакомые нам определения, например, «второй план» дает более крупное изображение артистов, но не весь рост, а примерно в три четверти или две трети его роста, то-есть до колен» и т. д. Таким образом, и Н. Д. Анощенко, правда, в несистематизированном, несколько путаном виде, но приводит все те же определения плана, которые дали и опрошенные мной операторы.

Для нахождения правильного ответа рассмотрим в последовательном порядке, как именно, в зависимости от того, каким — общим, средним или крупным — планом мы снимаем, доходит до зрителя заснятое на экране действие.

Действительно, снимая тем или иным планом, мы получаем изображение об'екта с'емки в более крупном или мелком масштабе, причем зрителю совершенно безразлично, видит ли он более крупное изображение оттого, что сцена снята длиннофокусным об'ективом, или оттого, что оператор подошел ближе со своим аппаратом. Для зрителя важно то, что благодаря более крупному плану он замечает такие детали действия и обстановки, которые ускользали от него на кадре, снятом общим планом. Хотя состояние человека может быть выражено также позой или жестом, таковые могут «дойти» до зрителя и на общем плане, иногда даже лучше, чем на среднем или крупном, но обычно наиболее выразительно у человека лицо; его внутреннее состояние, его настроение обычно ярче всего видно по выражению глаз, а это последнее мы сможем рассмотреть только на крупном плане, причем рамка кадра, так называемый «вырез» изображения крупного плана, автоматически сосредоточивает внимание зрителя именно на этом выражении глаз. Да и не только через глаза может крупный план донести до зрителя состояние действующих лиц. Приведу классический пример из фильма Давида Грифитца «Нетерпимость». В сцене репетиции казни он подробно, при помощи ряда общих и крупных планов, показывает опробование палачом механизированной, усовершенствованной виселицы. На место казнимого ставится мешок с песком, на него накидывается петля, а мешок стоит на опускающейся площадке, которую сдерживает шнурочек. Этот шнурок надо обрезать, чтобы площадка провалилась и преступник повис. И вот Грифитц показывает крупным планом стол, над которым протянуты три шнурка, причем стоящие у стола три полицейских с ножами не знают, который же из трех шнурков удерживает площадку. Тогда еще более крупным планом, на

котором видны уже только три руки с ножами, подчеркивается спокойно уверенное движение рук, перерезающих одновременно все три шнурка (рис. 1). А когда наступает уже настоящая казнь, когда с накинутой на шею петлей стоит на площадке «наш молодой человек», герой картины (рис. 2), которому зритель сочувствует, Грифитц снова повторяет этот крупный план трех рук с ножами, готовых перерезать по сигналу палача натянутые шнурки. Но на этот раз руки чуть заметно дрожат, и эта дрожь выдает волнение кажущихся на среднем плане совершенно равнодушными и спокойными полицейских. Таких образом, мы видим, что если общий план позволяет показать все место действия в целом, всю обстановку, все действие, главным образом так называемое «внешнее действие», то крупный план не только фиксирует внимание зрителя в нужный момент и на нужной детали действия, не только делает ее более «доходчивой», но и позволяет донести до зрителя «внутреннее действие», обычно еще более напряженное, более волнующее зрителя, чем внешнее.

Чем же это достигнуто? Конечно, не только изменением масштаба, но также благодаря показу в крупном виде, благодаря с'емке длиннофокусным об'ективом или с близкой точки. Это достигнуто не только выделением нужной детали действия (сперва спокойных, а затем дрожащих рук) в отдельный план, на котором видно только то, что нужно для того, чтобы зритель воспринял действие, он и не может не заметить желаемой автором картины. Приемом с'емки крупным планом мы не только акцентируем нужную деталь действия, но мы как бы вводим зрителя в самый кадр, не только мы показываем действующих лиц, — палача, полицейских, «нашего молодого человека», — то издали «во весь рост», то «до колен», то только лицо кого-нибудь из них или руки, но, и это главное, мы, в зависимости от содержания снимаемого эпизода, от его значения в сюжетном развитии действия, от монтажной композиции эпизода и всего фильма в целом, меняем качество изображения тем, что мы показываем действие более крупным или общим планом. В этом, в зависимости выбора плана от содержания эпизода, частью монтажной ткани которого он является, как и всегда в искусстве, лежит сущность вопроса.

Если же мы возьмем наиболее распространенный масштабный критерий для определения плана, мы легко заметим его полную несостоятельность. Предположим, что мы снимаем следующую сцену: по лесу гуляет человек, вот он споткнулся, наклонился, чтобы посмотреть, что это помешало ему итти, и замечает муравейник. Ясно, что в данном случае идущий по лесу человек будет снят общим планом; момент, когда он наклоняется, чтобы рассмотреть препятствие, несомненно надо будет снять более крупным планом, который в данном случае, в данной сцене будет средним, а выделенная отдельным планом муравьиная куча будет крупным планом сцены прогулки по лесу. Но предположим, что мы снимаем учебно-школьный фильм «Жизнь муравьев. И тогда план муравейника, несмотря на то, что и масштаб изображения и все остальные элементы изобразительной композиции его останутся неизменными, будет уже самым общим из всех возможных в данном фильме общих планов, муравьиным городским ансамблем, своего рода снимком муравьиного города «с птичьего полета». Снимок тот же, но качество его радикально изменилось, а оттого и изменилось отнесение его к той или иной категории планов.

Приведу еще один характерный пример: предположим, что мы снимаем технический фильм и в нем показываем кадр, в котором мы видим станок, а сзади весь большой цех (рис. 3), в производственном процессе которого данный станок принимает участие, звеном которого он является. Ясно, что это общий план. А на следующем кадре мы видим тот же станок, в том же масштабе и таком же композиционном расположении

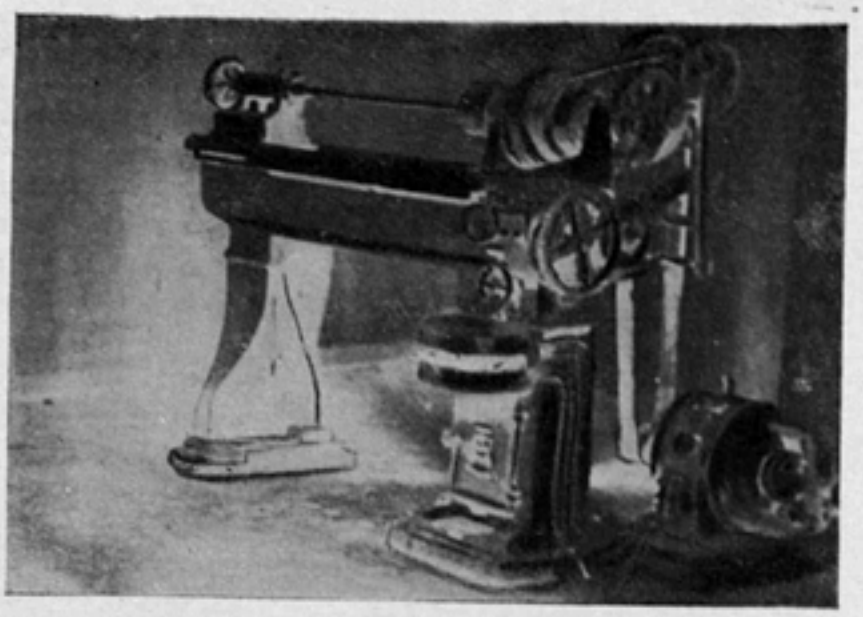


Рис. 3

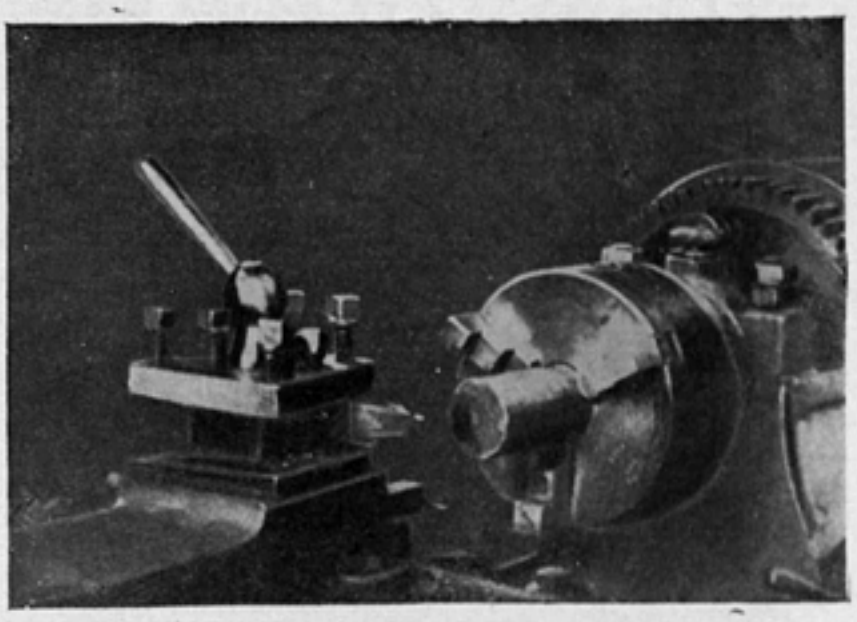


Рис. 4

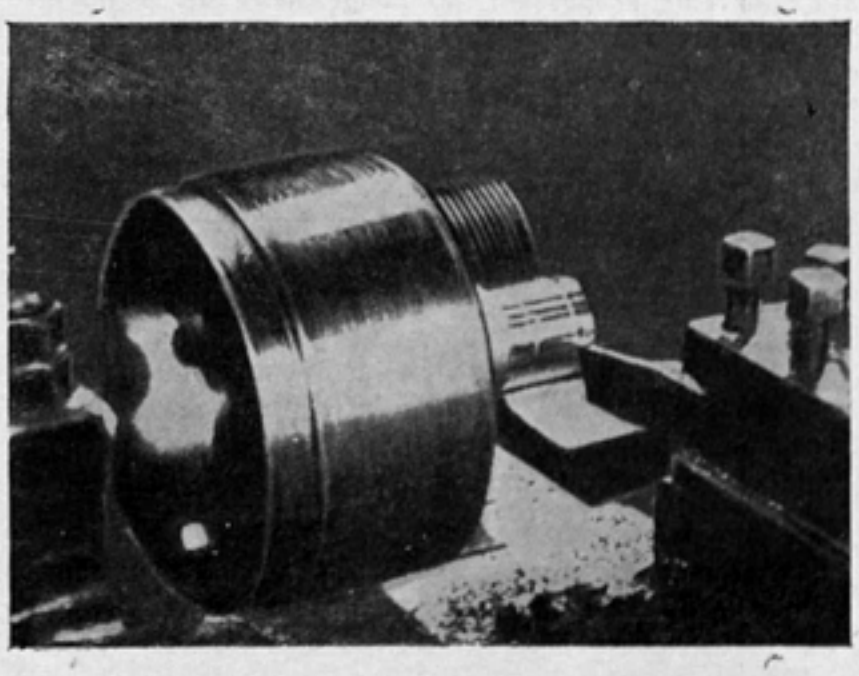


Рис. 5

в кадре, но снятый с противоположной стороны, так что он приходится на фоне ближайшей стены (рис. 4). Таким образом, он теперь выделен из окружающей его среды, абстрагирован от остального цеха, от которого показана в данном случае только небольшая частичка; ясно, что этот снимок будет уже средним планом. А следующий, на котором показан только суппорт станка с резцедержателем, является уже очень крупным, детальным или, как его нередко называют, американским планом, хотя в кадре не фигурирует ни «кричащий рот» (рис. 5), ни «рука, берущая револьвер» (см. у Анощенко), ни какой-либо другой столь же «волнующий» сюжет. Но если тот же кадр, на котором виден весь станок на фоне стены, мы покажем в фильме, задачей которого является изображение работы только этого станка, изолированного от всего остального производственного процесса, то тот же план будет теперь уже несомненно общим.

Рассмотрим еще один пример изменения определения кадров и отнесение их к той или иной категории планов, в зависимости от сюжетного построения, пример, взятый из картины «Броненосец «Потемкин». На рисунках 6, 7, 8 и 9 мы видим ряд кадров, взятых из сцены встречи броненосца с царской эскадрой. На первом из рисунков мы видим весь броненосец, являющийся главным «действующим лицом» фильма. Мы видим и спокойное сравнительно море, на первом плане часть одного из кораблей эскадры и т. д., то есть мы видим и главное действующее лицо — броненосец, и его форму, и его поведение: он грозно приближается к тому судну, с которого кадр снят; таким образом, показано их взаимодействие (взаимоотношение), причем все это показано с определенной точки зрения: наступающей на броненосец эскадры. На следующем снимке (рис. 7) мы видим то же грозное приближение ощетинившегося орудиями броненосца, но показанное крупнее: теперь виден только броненосец и даже не весь, а только носовая часть его. Грозное впечатление от этой надвигающейся как бы прямо на самого зрителя махины еще возрастает, но попрежнему мы видим это действие извне, с точки зрения того, кому угрожают эти пушки. Очевидно, это будет средний план идущего навстречу врага революционного броненосца.

На следующем снимке (рис. 8) мы видим уже только часть палубы — одну из башен, колоссальные орудия которой медленно и угрожающе поднимают свои хоботы, готовые ответить огнем на огонь противника. И, конечно, не только потому, что здесь взята еще меньшая часть броненосца, не только потому, что киноаппарат подошел ближе (он теперь уже на самом броненосце) и потому показывает крупнее, а оттого, что основное действие — готовность отразить врага — показано на этом снимке еще четче, выразительнее, ярче.

А кадр, изображающий только дальномер и дальномерщика (рис. 9), всматривающегося в приближающиеся корабли, будет, конечно, уже деталью действия, то есть «американским планом» наступающего броненосца.

Но вот следующий кадр броненосца (рис. 11) — сцена ликования команды, когда выяснилось, что матросы царской эскадры настроены настолько сочувственно, что эскадра не может открыть огонь по «Потемкину». На снимке мы видим только носовую часть броненосца, половину носовой 12-дюймовой башни и бегущих на бак ликующих матросов. Что же это такое? Какой это план? Мне думается, что если рассматривать эту сцену как часть эпизода «встреча «Потемкина» с эскадрой», то тогда этот план надо считать крупным планом броненосца, но если принять во внимание, что мы теперь показываем броненосец с точки зрения кого-то, находящегося на командирском мостике «Потемкина», что изменилось самое действие, то, конечно, это будет общим планом сцены ликования.

Но если в данном случае еще можно сомневаться, является ли кадр 11 общим, средним или крупным планом «Броненосца» из эпизода «встречи с эскадрой», то кадр 11 из сцены «начала восстания» несомненно является общим планом. Показанный же в отдельном кадре 10 старший офицер — это несомненно крупный план этой сцены.

Попробуем теперь проанализировать эти конкретные примеры, и тогда мы вплотную подойдем к определению того, что является спецификой общего, среднего и крупного планов.

Во-первых, мы убедились в том, что нельзя говорить о крупном, среднем или общем плане «вообще», абстрактно, вне зависимости от содержания снимаемой сцены. Мы увидели, что дело не в изменении масштаба, дело не в с'емке «по пояс» или «до колен» и прочих внешних чисто формальных признаках, ибо один и тот же план оказывается то общим, то крупным, в зависимости от того, в каком монтажном контексте он фигурирует.

Таким образом, наряду с обозначением, каким планом мы снимаем, надо обозначать, и что мы снимаем, надо говорить не об общем плане, а об «общем плане сцены восстания на «Броненосце «Потемкине» или о «крупном плане сцены встречи броненосца с царской эскадрой» и т. д.

Но, конечно, этого недостаточно. В чем же изобразительная специфика общих планов во всех рассмотренных нами примерах?

Мы снимаем сцену прохода по лесу, причем на первом из входящих в нее кадров мы видим довольно большой участок леса, то есть место действия, с идущей по нему фигурой человека, то есть мы видим не только основное действующее лицо, не только основное действие — прогулку, но и их взаимодействие. То же и во втором примере: хотя на обоих кадрах станок показан абсолютно идентично, но в первом случае мы его показываем на фоне всего цеха и во взаимодействии с ним, как отдельное звено общей производственной цепи, — работы всего цеха в целом. Поэтому это будет общий план со станком на первом плане цеха.

И в примере «Броненосца «Потемкина» на рис. 6 мы видим общий план броненосца, так как мы видим не только весь броненосец, то есть основное действующее лицо, но и все место действия, всю обстановку: море, часть корабля противника. Мы видим их взаимодействие: броненосец наступает, идя по морю. В этом, мне кажется, и кроется ответ на вопрос, что такое общий план.

Общий план — это показ основного об'екта с'емки (человека в сцене прогулки, станка во втором примере и броненосца в третьем) в действии вместе с местом действия (лес, цех, море с плывущей к нему эскадрой) и во взаимодействии с ним (человек гуляет по лесу и споткнулся о муравейник, находящийся в лесу, станок показан как участник производственного процесса цеха, броненосец начинает морское сражение и т. д.).

Мне скажут, что это не исчерпывающее определение. А что такое пейзаж в географической картине? Это и место действия и основной об'ект с'емки. Следовательно, показ пейзажа — это общий план особого типа, который лучше всего обозначать так, как это принято

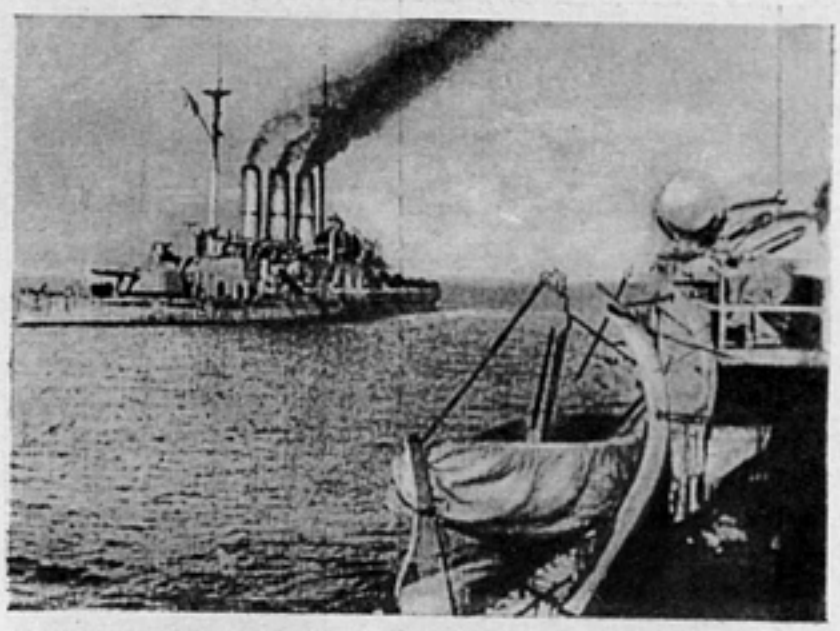


Рис. 6

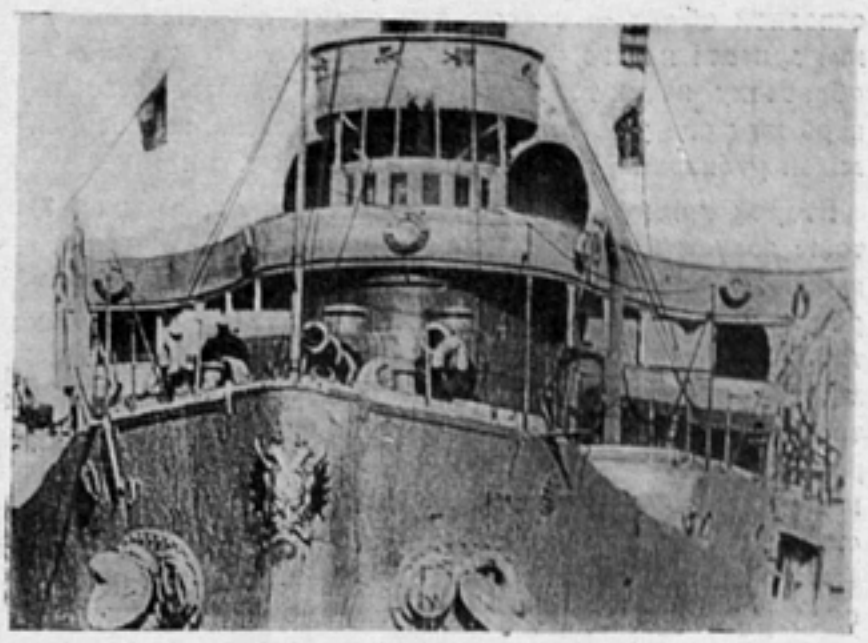


Рис. 7

в живописи и даже в столь родственной кинематографии фотографии. Это будет «ландшафт».

Ну, а как быть, если мы показываем совершенно безлюдную дворцовую залу или лестницу (например, в картине «Конец Санкт-Петербурга»)? Конечно, это «интерьер», как говорят живописцы. Но так ли они безлюдны, как это кажется на первый взгляд? А разве они не показаны с точки зрения действующего лица картины, разве герой картины не присутствует хотя бы и вне поля зрения об'ектива, вне кадра? Разве зритель не смотрит на этот пышный интерьер его, героя картины, глазами? Разве он не находится таким образом во взаимодействии с показываемым зданием и его характером? А тогда разве такой кадр не подходит целиком под определение общего плана, данное выше?

Почему кадр, изображающий выход старшего офицера, я отношу к категории общих планов? Потому что местом действия сцены выхода старшего офицера (которая сама является как бы прологом эпизода расстрела) является не весь броненосец, а только кормовая часть палубы его, так называемый ют. Потому что и здесь мы видим основное действие — выход старшего офицера на палубу, где построились «бунтовщики». Видим действие и место действия в их взаимной связи, органически слитые между собой в едином выразительном комплексе.

Теперь перейдем к определению «среднего плана».

В прогулке по лесу средним планом будет кадр, на котором мы видим споткнувшегося человека на фоне части того лесного пейзажа, который мы видели на общем плане. Неважно, видим ли мы всего человека, от головы до пят, или «он взят по колени», или даже еще крупнее, важно то, что благодаря среднему плану мы можем теперь лучше рассмотреть основного героя, выражение его лица, внимательно рассматривающего то, обо что он споткнулся. Следовательно, мы видим продолжение того же общего плана опять во взаимодействии с обстановкой, но теперь мы показываем уже не все место действия, а часть его, которая нам нужна для изображения основного об'екта, на этот раз показана точнее, детальнее. Сам главный об'ект с'емки как бы выделен средним планом из окружающей обстановки, отчего мы заставим зрителя внимательнее рассмотреть его: форму его головы, его одежду и его поведение.

Пример с цехом (рис. 4) аналогичен: здесь, хотя и одинаковым по масштабу средним планом, мы выделили

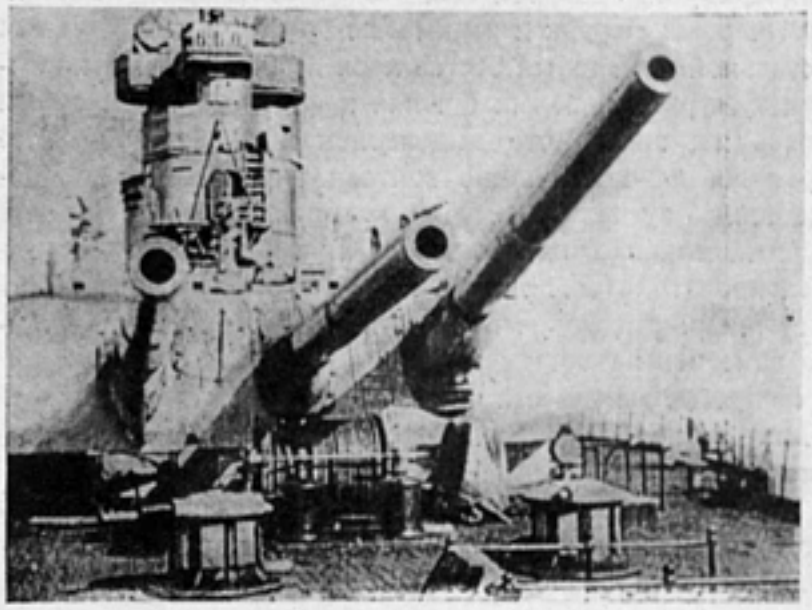


Рис. 8

Рис. 9

основной об'ект — станок, тем самым обратили внимание зрителя на его форму, подчеркнули его действие — обработку каких-то деталей, причем показали его теперь на фоне уже только части цеха (стена, на которой виден рубильник, включающий мотор, и т. д.).

Второй пример из «Броненосца «Потемкина» (рис. 7) тоже является продолжением действия общего плана — грозного движения броненосца навстречу врагу, которое подчеркнуто теперь тем, что почти вся площадь картинной плоскости кадра занята основным действующим лицом — революционным броненосцем. На кадре видна только небольшая часть обстановки, в данном случае играющей роль, главным образом, фона (небо), а остальная обстановка — море, вражеская эскадра и т. д. — чувствуется вне кадра, и зритель ни на минуту не может забыть про них. Но главное в кадре — это грозное движение броненосца, надвигающегося прямо как бы на самого зрителя, т. е. акцентация главного действия.

Наконец, в сцене выхода старшего офицера на среднем плане мы видим опять не все место действия, не весь ют, а только ту часть его, где построились «драконы». А впереди этой группы чернеет фигура Гиляровского, подчеркнутая вдобавок тем, что он иначе одет — в длинный черный сюртук и черные же брюки, в то время как остальной командный состав хотя и в черных, но коротких тужурках и белых брюках и фуражках. Тем самым опять мы видим, что выделением в отдельный, более крупный план внимание зрителя автоматически обращается на ту часть действия, которая особенно важна в данный момент сюжетного развития, которую нужно акцентировать, чтобы она «дошла» до зрителя. Зритель может теперь рассмотреть ряд деталей, которые нельзя было заметить на общем плане.

Попробуем подвести итог. Чем же помимо крупного масштаба изображения и более ограниченного поля зрения отличается средний план от общего?

На среднем плане мы видим действие или в данной ситуации наиболее важную часть его, причем это действие акцентировано и детализовано показом отдельным более крупным планом, место же действия показано только частично. В чем же сущность, в чем отличие крупных планов от общих и средних?

В первом примере крупными планами могут быть: а) лицо заинтересовавшегося жизнью муравейника, спотыкнувшегося о него человека или б) показанный крупно, во весь экран муравейник. В первом случае мы почти не видим места действия. То, что мы видим, служит только фоном, находится вне резкости, заслонено лицом человека, которое только одно и привлекает наше внимание. Поэтому, а не только потому, что оно показано в очень крупном масштабе, до нас дойдет выражение этого лица — заинтересованность (а через это выражение опять устанавливается связь с местом действия и окружающей действительностью), то есть деталь действия, незаметная на общем и на средних планах, становится центральным элементом кадра. То же, когда мы показываем муравьиную кучу: это и обращение внимания зрителя на деталь обстановки (куча — деталь леса), но это и деталь действия, это не только препятствие, остановившее движение человека, но это и деталь жизни леса, так как на крупном плане мы можем рассмотреть хлопотливую деятельность муравьев.

Но тот же план, на котором снята муравьиная куча, как я указывал уже выше, становится общим планом, как только он будет показан в картине «Жизнь муравьев», потому что здесь он будет, главным образом, характеризовать все «место действия», всю «обстановку», все муравьиное царство, а главное действие— жизнь мура-

Рис. 10

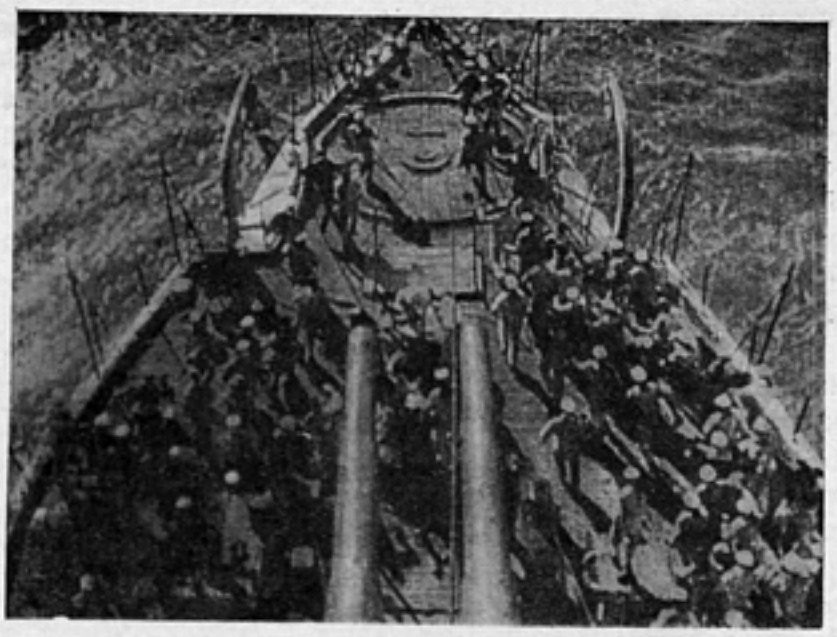


Рис. 11

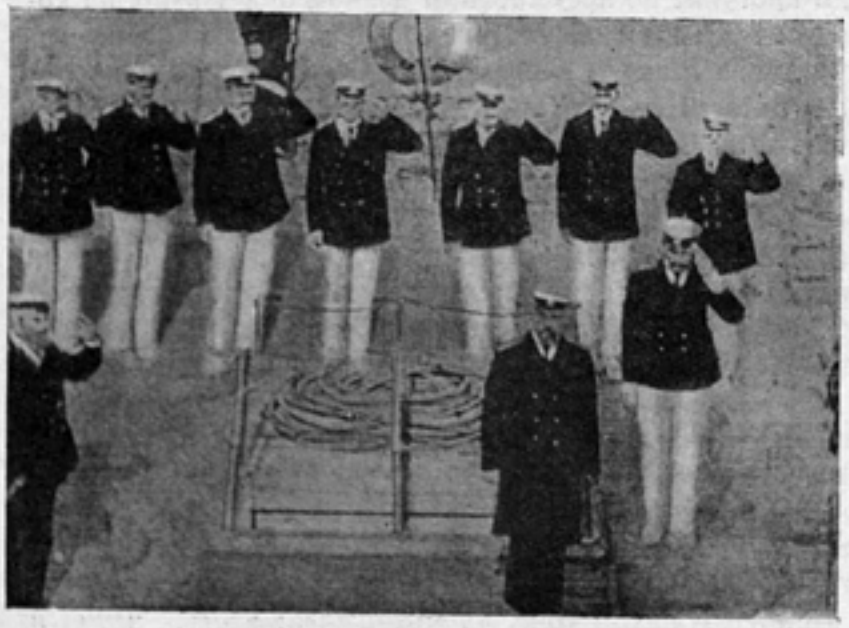


Рис. 12

Рис. 13

Рис. 14

Рис. 15

вьев — этот план покажет во взаимодействии с этой обстановкой и только в общих чертах, без детализации, а для показа этих деталей жизни муравьев придется прибегнуть к еще более крупным планам, к макрос'емке, и тогда они уже будут фигурировать как средние и крупные планы картины «Жизнь муравьев».

Перейдем к примеру со станком: здесь крупным планом будет уже такой кадр (рис. 5), на котором мы увидим уже не весь станок, а какую-нибудь его основную часть, то есть и здесь крупный план выделит только самое основное — главное действие, обратив на него внимание зрителя, точно и наглядно показав его, а видимая часть обстановки явится только фоном и не больше.

В сцене идущего навстречу царской эскадре броненосца кадр, изображенный на рис. 8, тоже является крупным планом, потому что мы здесь видим не только меньшую часть броненосца, чем на кадрах 6 и 7, но здесь основное — готовность броненосца к бою — подчеркнуто показанным в кадре действием, деталью того действия, которое мы видели на общем и среднем планах; на крупном плане мы видим, как повернулась башня, как поднялись, готовясь открыть огонь, двенадцатидюймовые орудия.

А в сцене выхода старшего офицера на крупном плане (рис. 10) мы видим уже только одного Гиляровского; фон взят нарочито ровный, без всяких деталей (это даже не совсем точно соответствует реальной обстановке, он не совсем правдоподобен с точки зрения натуралистической передачи, но зато великолепно выделяет и акцентирует фигуру и позу Гиляровского). На этом плане мы видим уже не «выход» старшего офицера, это внешнее действие уже кончилось, но его состояние, внутреннее действие: мы видим выражение его глаз. Конечно, можно было бы его снять еще крупнее, взять в кадр только голову и плечи, или даже одно лицо, но тогда «срезались» бы руки, поза, полная сдержанного бешенства и деланного спокойствия, и тем ослабилась бы характеристика внутреннего состояния офицера.

Таким образом мы видим, что крупный план всюду выделяет наиболее важную в данный момент часть действия, часто позволяет показать уже не только внешнее действие, но и внутреннее состояние действующего лица; мы видим, что на крупном плане обстановка или совсем не видна, или служит только фоном, что главный об'ект обычно виден на крупном плане уже не весь, а только частично; но главное это то, что крупным показом на отдельном плане благодаря выделению рамкой кадра основное действие показывается детально, ярко и глубоко.

А в чем же тогда отличие крупного плана от еще более крупного, так называемого «американского» плана или «детали»? В том, что таковой еще больше диференцирует кадр, вернее, действие кадра, что он выделяет еще более мелкую деталь обстановки или часть действия, которые могут остаться незамеченными даже на крупном плане. Например, показывая работу станка, выделяя в отдельный план самый момент снятия резцом стружки с обрабатываемой детали (рис. 5), при показе работы станка мы дадим детальный план.

Таким образом, делая вывод из сказанного, мы приходим к определению:

План — это средство показа основного об'екта и его действия, а также обстановки, то есть места действия, или в общих чертах или с выделением нужных деталей.

Общий план позволяет показать основной об'ект с'емки (главное действующее лицо) и его действие (поведение) без детализации, позволяет показать и охарактеризовать одновременно место действия (обстановку) и взаимодействие главного действующего лица с обстановкой и другими действующими лицами (второстепенными об'ектами с'емки).

Средний план выделяет и акцентирует вид (форму) действия и состояние главного действующего лица (об'екта с'емки), показывая его в окружении и взаимодействии с частью места действия (суженным местом действия).

Крупный план выделяет и акцентирует детали формы, поведения и состояния главного действующего лица (об'екты с'емки), выделяя их из окружающей обстановки (места действия) или сводя изображение места действия к роли фона или необходимого аксесуара.

Очень крупный, так называемый «американский», план или «деталь» показывает и выделяет существенную деталь действия, или деталь обстановки, или какую-нибудь часть об'екта с'емки.

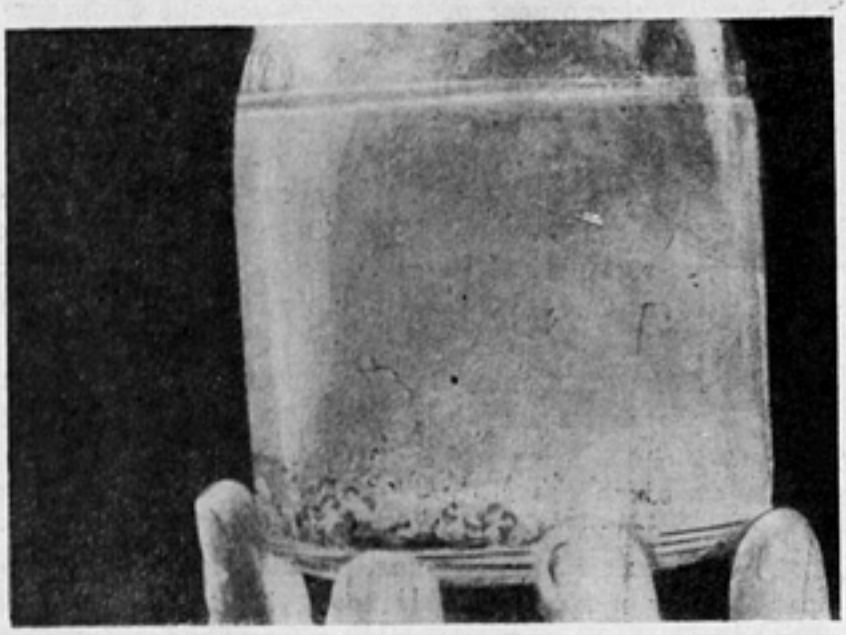


Рис. 16

Рис. 17

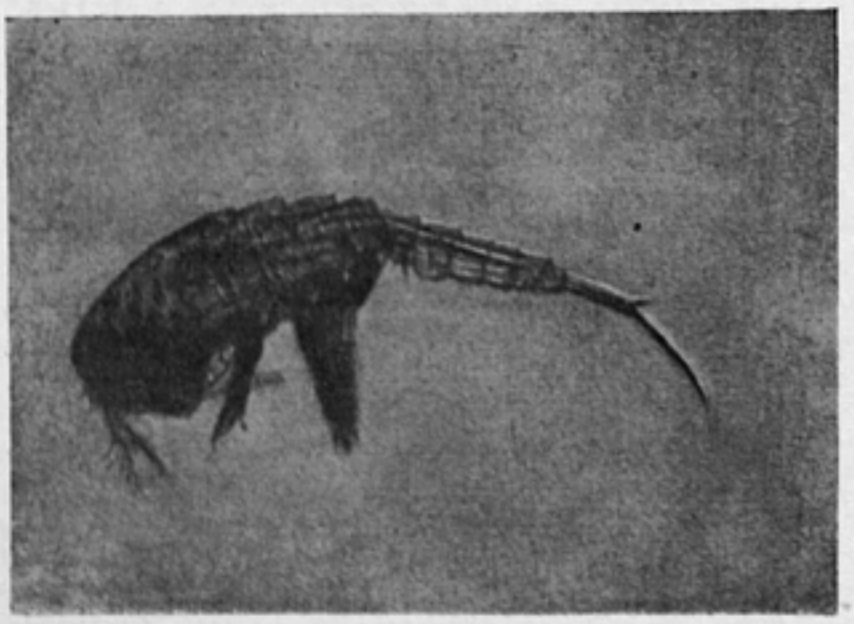


Рис. 18

Думаю, что этих четырех категорий вполне достаточно, если подходить к определению плана с точки зрения его содержания и изобразительного значения. Дальнейшее уточнение того, каков должен быть план, возможно только при помощи изобразительно-композиционной схемы будущего кадра, которая составляет теперь обязательную часть операторского сценария (операторского плана с'емки).

Рассмотрим теперь с точки зрения этих формулировок еще один пример, чтобы убедиться, насколько эти определения пригодны для практической работы.

Пример взят из дипломной работы студента ВГИКа (Операторский факультет, группа научного и учебного фильма) П. Гордиенко «Жизнь пресных вод». Кадры, которые мы видим на рис. 13, 14 и 15, взяты из первой сцены эпизода, показывающего, как группа юных биологов отправляется за водой заросшего водорослями пруда, рассматривая которую позже под микроскопом и лупой, они увидят целый мир, незнакомый нам и фантастический.

Сперва показывается общий план пруда, характеризующий место действия, ту среду (в узком смысле этого слова), в которой живут интересующие нас микроорганизмы, — это заросший тенистый пруд. В том же кадре мы видим и самое действие — приход к пруду юных биологов, тотчас начинающих ловлю, то есть вступающих во взаимодействие со средой.

На следующем плане (рис. 14) мы видим уже только часть берега пруда, также болотистого и заросшего, то есть мы характеризуем этим кадром часть места действия, вернее, конкретное место действия, во взаимодействии с юными биологами, причем работа биологов, ловля микроорганизмов сеточкой, показана подробнее, чем на общем плане, видны приемы и инструменты лова, видна и заинтересованность ребят своим делом.

На третьем плане (рис. 15) мы видим одну только девочку, да и то только верхнюю часть ее фигурки и лицо, а лес сзади нее хотя и виден в кадре (мы не абстрагируем девочку от реальной обстановки места действия), но зелень леса играет здесь роль только фона, зато действие — внимательное рассматривание девочкой стеклянной банки с добычей — целиком доходит теперь до зрителя.

Но на этом плане еще нельзя рассмотреть того, что находится в банке, что видит девочка, а ведь в этом задача всей сцены. Поэтому в следующем кадре (рис. 16) мы видим выделенной очень крупным планом уже только одну банку в руках девочки. Теперь благодаря такому крупному показу видно, что вода кишит какими-то мельчайшими организмами. Мы не можем еще рассмотреть их форму и характер движений, но мы уже ясно видим, что в этой болотистой воде кипит жизнь.

Первый кадр точно подходит под наше определение общего плана, второй — среднего, третий — крупного, а четвертый — детального «американского».

Наконец, рассмотрим еще один, последний пример из того же фильма. Придя в школу, ребята под руководством учителя изучают обитателей принесенной ими во-

ды. И вот на экране один из обитателей наших пресных вод — рачок-циклоп.

Перед нами два кадра (рис. 17 и 18), последовательно показывающих нам жизнь циклопов и их строение.

На первом плане мы видим «место действия» — среду, в которой живет циклоп: болотистую воду, кишащую инфузориями; видим мы и несколько циклопов, охотящихся за этими микроорганизмами; видим характерно быстрые движения их. Но рассмотреть детально строение циклопов, как, при помощи чего они так быстро плавают, чем ориентируются, на этом снимке мы еще не можем.

Разве это не типичный общий план? Разве мы не видим здесь основное действие (охоту) и об'ект с'емки (циклопов)? Разве здесь не показано взаимодействие их со средой, а самая среда эта не охарактеризована (ведь они охотятся за населяющими воду микроорганизмами)? Разве самая эта среда не показана здесь достаточно полно?

Разве не подходит, со всех точек зрения, под определение среднего плана следующий кадр, который мы видим на рис. 18? Здесь мы видим то же действие, но показанное детально и выделенное за счет сужения поля действия — об'ема воды, по которому плавает циклоп. Зато мы видим теперь, что плавает он при помощи плавательных лапок, расположенных у него на брюшке, видим и остальные детали его строения.

Кадр, показывающий часть циклопа и за счет этого ограничение поля зрения — устройство и действие его усиков и его единственный глаз — будет уже крупным планом. Наконец, кадр, показывающий часть циклопа,— только его голову и его глаз,— будет уже деталью.

Таким образом, и эти совершенно разнородные примеры так же, как и остальные довольно многочисленные примеры, разобранные в начале статьи, позволяют мне утверждать, что данные мной определения с'емочного (или операторского) плана и его разновидностей достаточно удовлетворяют с точки зрения операторской практики. Мне думается, что эти определения лучше старых не только благодаря их большей точности, но главным образом потому, что, в то время как все старые определения исходили только от чисто в н е ш н и х, ф о р м а л ь н ы х п р и з н а к о в, а потому даже помимо воли их авторов оказывались по существу формалистическими, мои определения и с х о д я т и з м е т о д о в п о к а з а д е й с т в и я и е г о в з а и м о д е й с т в и я с о с р е д о й (ф и з и ч е с к о й и с о ц и а л ь н о й), в к о т о р о й п р о т е к а е т э т о д е й с т в и е. В этом я вижу главное преимущество данных формулировок, не говоря уже о несомненном удобстве сведения всей существовавшей многообразной и сугубо неточной терминологии к четырем достаточно определенным понятиям.

ПРОПАГАНДА ШПИОНАЖА И ДИВЕРСИИ В БУРЖУАЗНОМ КИНО

Г. АВЕНАРИУС

Используя самые гнусные приемы, самые грязные средства в своей повседневной деятельности, разведки капиталистических стран, естественно, заняты тем, чтобы всячески замаскировать свою истинную сущность, тем более что к их деятельности сплошь и рядом имеют непосредственное отношение крупные государственные «деятели» (Папен, Риббентроп и др.).

Озабоченные задачей создания новых кадров диверсантов и шпионов, органы буржуазной разведки всячески содействуют появлению бульварно-детективных романов, повестей, фильмов, всего того желтого продажного искусства, которое охотно прославляет подвиги этих наемных убийц.

В коричневой литературе сделан был ряд попыток идеализации и героизации разведчиков и шпионов — была выпущена серия книг и брошюр о «геройских» подвигах штатных бандитов всяческих охранок и гестапо.

Для пропаганды идей шпионажа и разведки, для «реабилитации» шпионов и разведчиков мобилизован также и буржуазный экран.

За последнее десятилетие в западноевропейской и американской кинематографии значительное распространение получили так называемые «шпионские» фильмы, т. е. фильмы о разведке и контрразведке.

Лишь очень немногие из этих фильмов разоблачают в какой-то степени цели и методы некоторых буржуазных разведок. В подавляющем большинстве случаев, прибегая к самой наглой лжи и подлогам, на все лады искажая действительность, авторы «шпионских» фильмов поднимают на щит позорную профессию шпиона; одновременно они нагло и злобно клевещут на основной объект шпионской деятельности диверсантов и разведчиков — Советский союз.

Особенно изощряется в постановке антисоветских контрреволюционных фильмов гитлеровская кинематография.

Наряду с отвратительными фашистскими агитками типа «Хорст Вессель» Венцлера, «Штурмовик Бранд» Зейца и «Юный гитлеровец Квекс» Штейнгофа, наряду с серией «Мельниц», «Танцовщиц» и «Флейтовых концертов» из Сан-Суси в фашистской Германии фабрикуют фильмы, восхваляющие расстрелянного шпиона Шлагетера, восхваляющие «доблести» немецкой разведки и ее представителей.

Наряду с гангстерами и штурмовиками на буржуазном экране все чаще и чаще стали появляться шпионы и диверсанты.

Некоторых шпионов и диверсантов буржуазная пресса афиширует как «национальных героев», всячески пропагандирует их подвиги, тем самым прославляя «деятельность» разведки и агитируя за пополнение «кадров» профессиональных шпионов.

Характерно, что в современной буржуазной прессе шпионы и диверсанты обычно подразделяются на две группы: к первой группе «теоретики шпионажа» относят представителей господствующих классов и руководящих политических группировок, участвующих непосредственно в разведывательной деятельности и руководящих ею, ко второй группе — рядовых разведчиков.

Естественно, что героями шпионских фильмов обычно являются признанные мастера шпионажа и диверсии, окружаемые ореолом «героизма» и «любви к родине», — полковник Лоуренс, Мата-Хари, Анна Лессер и др.

Значительно реже в сан «героя» возводятся рядовые разведчики «Х-27» («Опозоренная» Штернберга), «№ 326» («Шпионы» Ланга) и др.

Обычно же авторы «шпионских» фильмов безжалостно расправляются с «рядовыми» шпионами, которые «не вызывают сострадания, когда попадают в беду...»

«Шпионские» фильмы, героизируя разведчиков и диверсантов, преследуют одновременно цели информации зрителей о методах работы агентов иностранных разведок.

Так, например, в ряде шпионских фильмов показано, как разведчики, проникая на вражескую территорию, маскируются, выдавая себя за подданных нейтральных стран.

Томас Хелей, агент немецкой разведки, во время империалистической войны пробирается в Петроград под личиной американского скрипача Хиггинса («На секретной службе» Уцицкого).

Анна-Мария Лессер, известная шпионка немецкой разведки, проникает в месторасположение союзных войск в Салоники под видом корреспондентки журнала («Мадемуазель Доктор» Пабста).

Немецкий шпион пробирается через кордоны войск Бонапарта под видом «знатного иностранца» («Высокий приказ» Лампрехта).

Немецкая шпионка Мата-Хари живет в Париже под видом индусской танцовщицы («Мата-Хари» Фитцмориса).

Австрийский разведчик — офицер Карл фон-Гейнерсдорф пробирается в Россию под личиной бедного музыканта («Загадочная женщина» Нибло).

Австрийская шпионка «Х-27» под видом служанки шпионит в отеле, занятом русскими войсками («Опозоренная» Штернберга).

«МАТА-ХАРИ»

Режиссер Дж. Фитцморис. 1932 г. Грета Гарбо в роли Мата-Хари и Рамон Наварра в роли лейтенанта Розенова.

Капитан Гордон, разведчик «Интеллиженс Сервис», охотится за секретными документами под видом торговца картинами («Некий господин Гран» Лампрехта.)

В системе буржуазной разведки и контрразведки широкое распространение имеют так называемые «двойники», т. е. разведчики, работающие одновременно не на одного, а на двух и на трех хозяев, интересы которых часто противоположны.

В фильме Георга Пабста «Мадемуазель Доктор», рисующем события на салоникском фронте во время империалистической войны, где, по выражению Р. Роуана, «было больше шпионажа и интриг, чем борьбы», имеется следующий эпизод во французской контрразведке, который достаточно откровенно рисует цинизм подобного «двойника».

Агент немецкой разведки Кудуаян, арестованный и разоблаченный французской контрразведкой, решает стать предателем:

«...Кудуаян вздохнул, но после небольшой паузы сказал вкрадчиво, глядя в глаза допрашивающего:

— Вы пощадите мою жизнь, если я сообщу вам нечто интересное?

— Смотря что. Только в том случае, если известия будут достаточно сенсационны...

— К примеру — список агентов «Нахрихтен бюро», оперирующих в районе Парижа.

— Подумаешь! Этот список у нас давно имеется.

— Ну, в таком случае список **ваших** шпионов, работающих в Германии.

— Вы шутите?

— Нисколько. Через несколько дней этот список будет в руках полковника Матезиуса.

— Что вы хотите сказать? Разве немецкая разведка обладает этими сведениями?

— Пока еще нет, но один из наших агентов, находящихся ныне в Париже, готовится отправить эти сведения в Берлин.

— Кто он, этот агент?

— Мадемуазель Доктор!

— Мадемуазель Доктор?

— Она самая. Я могу ее вам выдать, но услуга за услугу: взамен вы возвращаете мне свободу.

— Позвольте... Где же она?

— В настоящий момент, уважаемый полковник, она роется в ящиках вашего письменного стола».

Такие эпизоды в шпионских фильмах, показывающие продажность шпионов и буржуазных разведчиков, встречаются в ряде фильмов.

Чтобы вызвать у зрителя сочувствие к шпиону- герою, мобилизуются все силы.

Для реализации образов шпионов, диверсантов, разведчиков всех рангов и чинов привлекались и привлекаются популярнейшие актеры и актрисы: Марлен Дитрих создает образ шпионки «Х-27» в картине Штернберга «Опозоренная», Грета Гарбо играет Мата-Хари у Фитцмориса и разведчицу Таню Федорову в «Загадочной женщине» Фреда Нибло, Эрих Штрогейм изображает немецкого шпиона фон Людова в фильме «Марта Ришар» Раймонда, Бернара Бригитта Хельм снимается в роли немецкой шпионки Веры Ланской в фильме фашиста Уцицкого «На секретной службе».

Список актеров, «украсивших» своим участием шпионские фильмы, легко может быть продолжен: Пауль Вегенер, Лупу Пик, Лайонель Барримор, Фриц Кортнер, Лиана Гайд.

Даже маститый рейнгардтовец обладатель кольца Ифланда Альберт Бассерман не постыдился сниматься в роли шпиона Черникова в фильме фашистского прислужника Лампрехта «Некий господин Гран».

Несмотря на участие в шпионских детективах широко известных актеров, несмотря на привлечение к работе над ними видных режиссеров (Ланг, Штиллер, Нибло, Штернберг и др.), несмотря на то, что этим фильмам, пропагандирующим шпионаж и диверсию, руководители буржуазных кинопроизводств уделяют большое внимание, «шпионские» фильмы, как правило, не имеют никакой художественной ценности.

Фальшь, лицемерие, подтасовка фактов, искажение истории, романтизация деятельности человеческих отбросов, контрреволюционные выпады против Страны советов — вот характерные признаки «шпионских» фильмов, этих суррогатов киноискусства.

Авторам шпионских фильмов, создающим образы агентов «Нахрихтен-бюро», «Интеллиженс Сервис» и других разведок и пропагандирующим всяческие методы их работы, приходится фальсифицировать действительность.

Шпионская деятельность агента-разведчика подается зрителю либо в виде увлекательного детектива, в котором смакуется «авантюрность» профессии шпиона, либо в форме слащавой мелодрамы, в которой авторы фильма пытаются показать героя «не только как шпиона, но и как человека».

И в том, и в другом случае авторы шпионских фильмов предельно бесцеремонно обращаются с историческими фактами, произвольно переставляя, подтасовывая и искажая их.

Яркими примерами фальсификации исторических событий могут служить фильмы об одной из крупнейших германских шпионок периода империалистической войны — Мата-Хари («Н-21»).

Мата-Хари (настоящее имя которой было по одним источникам — Маргарита Мак-Леод, по другим — Гертруда Зелле) появилась в Европе за несколько лет до войны в качестве эстрадной танцовщицы.

В Париже свою шпионскую практику она развернула с 1916 года; ее «работа», по словам одного из членов военного трибунала, стоила жизни 50 тысячам солдат.

Это была самая смелая, до дерзости, опытная квалифицированная шпионка, один из самых ценных агентов германской разведки, которой Мата-Хари доставила ценные сведения о наступлении союзных войск весною 1917 года. Разоблаченная французской контрразведкой, Мата-Хари была расстреляна.

В 1927 году в Германии режиссер Фридрих Фейер поставил фильм «Мата-Хари — красная танцовщица» с артисткой Магда Сонья в роли шпионки и Фрицем Кортнером в роли графа Бобрыкина. Сценарист Лео Битинский и режиссер Фейер произвольно перенесли действие из Парижа в Вену. В этом фильме Мата-Хари по недоказанному обвинению в шпионаже высылают из Австрии в... Россию. В России Мата-Хари влюбляется в молодого крестьянина и становится шпионкой... из любви к нему.

Расчетливой, бездушной разведчицы «Н-21» в фильме нет — вместо нее страдающая от неудовлетворенной любви женщина, скрывающая на суде деликатную причину своей шпионской деятельности.

«Только адвокату Мата-Хари была известна ее тайна, но... он должен был молчать», — так заканчивается либретто фильма Фейера.

В 1932 г. в США Джордж Фитцморис снова поставил фильм о Мата-Хари. В роли шпионки на этот раз снималась Грета Гарбо, наиболее законченное воплощение буржуазного «sex-appeal».

Фитцморис позаботился о том, чтобы соответственно «подать» свою героиню.

Он всячески «обыграл» в своем фильме эротические танцы Мата-Хари.

Фильм начинался эпизодами в парижском кабарэ, организованном немецким шпионом Адриани.

В этом кабарэ перед статуей шестирукого идола ежедневно танцует Мата-Хари.

Один за другим влюбляются в танцовщицу посетители кабарэ — офицеры, не подозревающие, что она шпионка.

Одной из жертв «Н-21» оказывается русский генерал Шубин, от которого шпионка систематически выманивает секретные сведения.

В Париж приезжает молодой лейтенант Розенов.

Мата-Хари влюбляется в Розенова, что не мешает ей выкрасть у лейтенанта доверенные ему документы.

Узнав о том, что Мата-Хари похитила у Розенова документы, Шубин решает выдать шпионку шефу парижской разведки.

Мата-Хари хладнокровно убивает Шубина, прежде чем он успевает ее разоблачить.

После убийства Шубина пребывание шпионки в Париже невозможно. Адриани прячет Мата-Хари в маленькой комнатке на окраине Парижа и готовится переправить шпионку через границу.

Но... Мата-Хари не только шпионка, но и женщина.

Когда она узнает, что ослепший от раны Розенов лежит в госпитале и хочет ее видеть, Мата-Хари, ни минуты не задумываясь, едет к Розенову, пренебрегая всякими предосторожностями.

На обратном пути из госпиталя шпионку арестовывают...

Этот эффектный мелодраматический «трюк» полностью придуман авторами фильма. В действительности разоблачение «Н-21» (Мата-Хари) произошло гораздо прозаичнее: Мата-Хари, чувствуя, что французская разведка напала на ее след, сделала попытку скрыться из Франции в Швейцарию, но это ей не удалось.

Тогда Мата-Хари явилась к шефу парижской разведки капитану Ладу и предложила свои услуги в качестве разведчицы.

Предложение Мата-Хари было принято — ей было предложено отправиться в Бельгию, в оккупированную германцами территорию, причем французская разведка предложила Мата-Хари ехать в Бельгию через Испанию и Голландию.

Прибыв в Мадрид, Мата-Хари вошла в контакт с германским военным атташе фон Калле. В результате шпионской работы Мата-Хари в Мадриде несколько транспортов с войсками Антанты, направлявшихся в Марокко, были пущены ко дну германскими подводными лодками.

Секретный шифр, которым пользовались немецкие разведчики в Париже для сообщения сведений в Берлин, был известен французской контрразведке. Это обстоятельство и погубило Мата-Хари.

По одной версии — уличенная телеграммами, перехваченными французской контрразведкой, Мата-Хари была вызвана в Париж, где и была арестована, по другой версии — фон Калле, считавший что Мата-Хари в дальнейшем будет бесполезна и даже вредна, сам спровоцировал ее выезд в Париж.

Достаточно сопоставить краткую историческую справку о разоблачении Мата-Хари с вышеприведенным мелодраматическим эпизодом ареста шпионки из фильма Фитцмориса, чтобы убедиться, насколько далек сюжет этого фильма от действительности.

Дальнейшее развитие сюжета продолжает все ту же фальшивую мелодраматическую линию.

На суде Мата-Хари сознается в шпионаже и убийстве Шубина, чтобы выгородить Розенова, которого подозревают в убийстве.

Шпионку приговаривают к расстрелу. По ее просьбе накануне казни к ней в камеру приводят слепого Розенова.

Слащаво-сентиментальная сцена: Мата-Хари обманывает слепца, говоря, что она находится в больнице, а не в тюрьме, что она скоро выздоровеет и тогда они начнут новую жизнь...

Образ опасной разведчицы и шпионки в результате соединенных усилий Фитцмориса и Гарбо подвергся в фильме чудовищной трансформации.

Обаятельная, страдающая героиня — такой представлена в фильме одна из самых бесчеловечных и опасных шпионок.

Неудивительно, что фильм Фитцмориса с успехом демонстрировался в Германии накануне гитлеровского переворота.

Фальсификация образа Мата-Хари отнюдь не исключение — это только пример и, быть может, не самый яркий. Иногда искажение и романтизация образа соединяются с грубой хронологической перетасовкой событий для достижения полного мелодраматического эффекта.

«Шпионский» фильм имет свою достаточно обильную фактами историю. Первый «шпионский» фильм поставлен около 1900 года.

Но наибольшее свое развитие «шпионский» фильм получил за последние годы, особенно в Германии, где продавшиеся фашистам кинорежиссеры Лампрехт, Мейер и др. по заказу палача германской культуры фашистского обербандита Геббельса старательно показывают на экране «шпионскую романтику», воспевают гнуснейшую из когда-либо существовавших охранок — гестапо.

Отличным примером этой омерзительной фашистской кинопродукции может служить фильм фашистского наемника Лампрехта «Некий господин Гран».

Достаточно пробежать список действующих лиц этого фильма, чтобы убедиться в том, кто является героями «третьей империи» господ Гитлера, Геббельса и Геринга: Черников—международный шпион, скрывающийся под маской торговца-антиквара, фрау Мервин — авантюристка-убийца, Беппо—просто убийца, капитан Гордон из «Интеллиженс Сервис», скрывающийся под личиной богатого собственника яхты и торговца, и, наконец, «некий господин Гран», который в конце концов оказывается... агентом немецкой разведки капитаном Бергаллем.

Среди этого блестящего «букета» разведчиков и шпионов есть одна честная женщина, но и она, эта честная женщина, по ходу действия... взламывает чужой несгораемый шкаф.

В сюжете этого фильма нет ни одной оригинальной черты, он построен по всем канонам авантюрного жанра: в горах происходит таинственное убийство, автомобиль падает в пропасть, убийцы похищают какие-то документы.

Выясняется, что убит изобретатель, отыскавший способ на расстоянии уничтожать неприятельские самолеты.

Похищенные планы и чертежи изобретения спрятаны у авантюриста Черникова.

В борьбе за эти документы состязаются между собою шпионы и разведчики различных стран.

Агент «Интеллиженс Сервис» показан тупым, самовлюбленным кретином. «Некий господин Гран» проводит его за нос и раздобывает планы, спрятанные под холстом портрета жены Черникова.

Для изображения «некоего господина Грана» режиссер не пожалел красок: Гран ловок, проворен, находчив, он спасает тонущую героиню, бесстрашно кидается за документами в пылающий дом, показывает фокусы и... поет спасенной им девушке (той самой, которая взламывает несгораемый шкаф) одуряюще-пошлую серенаду

«Вечно синее как море
Небо мне смеется...»

В роли капитана Бергалля — Ганс Альберс, тот самый Ганс Альберс, который еще до фашистского переворота пользовался славой черносотенного громилы. Сейчас этого бандита всячески выдвигают в фашистском кино. Он специализировался на ходких ролях в фашистских фильмах сыщиков и шпионов.

В фильме «Некий господин Гран» Альберс и Лампрехт попытались изобразить профессионального убийцу, отравителя, шпиона из гестапо этаким опереточным душкой-героем. Они взялись за явно невыполнимую задачу — моральный облик агента гестапо известен каждому.

Не менее характерен для фашистских «шпионских» фильмов другой фильм того же Лампрехта «Шпионы за работой».

Действие этого фильма происходит на итало-австрийском фронте во время мировой войны.

Главный герой — австрийский офицер, имевший еще до войны связь с красавицей-итальянкой и вследствие своих мошеннических проделок подозреваемый в шпионаже против своей родины. Во время войны ему дают возможность реабилитироваться. Он перелетает через линию фронта, но подвергается обстрелу и раненый выдает себя за итальянца и попадает в лазарет.

В лазарете героя узнает Марчеза, его бывшая любовница, которая работает в итальянской разведке. Разведчица еще любит героя и хочет, нарушая свой долг, устроить побег своему возлюбленному. Герой, однако, отказывается бежать и остается в опасной зоне, пока ему не удается раскрыть одного австрийского офицера, итальянца по происхождению.

Прекрасная Марчеза, вынужденная, несмотря на всю свою любовь к герою, противодействовать его планам, гибнет от пули некоего негодяя, работающего, как написано в либретто, «для всякой страны».

Герой, разоблачивший шпиона и спасший свою родину от опасности, реабилитирует себя и возвращается на родину.

«Шпионский» фашистский фильм, всячески подчеркивая и поднимая на щит «национальную» доблесть отечественных шпионов, обычно показывает в глупом, смешном виде разведку других стран.

Широкое распространение фильмов «шпионского» жанра является новым убедительным доказательством идейного оскудения и морального разложения буржуазной культуры.

В фильмах этого жанра, проституируя свое дарование, актеры буржуазного экрана тщетно пытаются разрешить неразрешимую задачу, задачу морального и политического оправдания одного из отвратительнейших явлений капиталистической действительности — шпионажа.

Поэтому жанр «шпионского» фильма в целом, по своим образам, по своим сюжетам, по своей тематике и тенденциям, так же гнусен и контрреволюционен, как гнусна и контрреволюционна породившая его капиталистическая действительность.

«МАРИ ГАЛАНТ»

Сценарий Реджинальда Беркли
Режиссер Генри Кинг

Подавляющее большинство буржуазных фильмов о шпионаже, посвященное пропаганде шпионско-диверсионной деятельности, имеет своей задачей подготовку новых кадров предателей и убийц для разведок капиталистических государств.

Однако наряду с такими произведениями имеются немногочисленные картины, которые правдиво, хотя и не полно раскрывают задачи и методы шпионской и диверсионной работы. К числу этих картин относится американский фильм «Мари Галант», поставленный режиссером Генри Кингом в 1934 году и разоблачающий японо-германский шпионаж в США. Ниже печатается в сильно сокращенном виде сценарий этого фильма.

На экране — военная карта Панамского канала. Видны главные детали сооружения, как, например, шлюзы, Гатунская плотина, административный центр и т. д.

На карте появляется надпись:

ПАНАМСКИЙ КАНАЛ—ВЕЛИЧАЙШЕЕ ДОСТИЖЕНИЕ ИНЖЕНЕРНОГО ИСКУССТВА.

БЕЗОПАСНОСТЬ ЭТОГО СООРУЖЕНИЯ, ВАЖНОГО В МИРНОЙ ОБСТАНОВКЕ И ЖИЗНЕННО НЕОБХОДИМОГО ВО ВРЕМЯ ВОЙНЫ, ИМЕЕТ МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ.

Наплыв.

Пароходы проходят по каналу.

Наплыв.

Рельефная модель канала. Камера медленно движется от северной к южной точке (т. е. от Караибского моря к Панамскому заливу) и останавливается у Бальбоа.

Наплыв.

Общ. пл. Здание управления Американской администрации.

Быстрый наплыв.

Дощечка с надписью:

ПРАВИТЕЛЬСТВО СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ.
ЗОНА ПАНАМСКОГО КАНАЛА.
АДМИНИСТРАЦИЯ.

Кр. пл. Фотография Теноки в руках у генерала Филипс.

Филипс — Генносаки Теноки родился в 1894 году. Бывший лейтенант-командир имперского японского флота. Вышел в отставку в 1933 году. В Панаме обосновался в октябре 1933 года. Профессия — продавец антикварных вещей.

Генерал Филипс умолкает и затем спрашивает:

— Есть еще что-нибудь, Элсуорт?

Элсуорт стоит у окна и смотрит на происходящее за окном. Не оборачиваясь, говорит скучным и монотонным голосом:

Элсуорт — Ездил в Японию в январе 1934 года. Вчера вернулся обратно. В Фриско спускался на берег и посетил японский коммерческий банк. Вернулся на судно за час до отплытия.

Во время его реплики камера отошла назад, и теперь стало видно, что над моделью канала наклонился Редклифф.

Кр. пл. Редклифф над моделью.

Элсуорт — Не сходил на берег в Лос-Анжелосе, но получил две телеграммы, обе делового характера...

Филипс — Хотите посмотреть на фотографии Теноки, Редклифф?

Редклифф (без энтузиазма) — Гм... Что ж, могу взглянуть.

Кр. пл. Редклифф рассматривает фотографии.

Редклифф — Вы когда-нибудь слышали имя — Райнер? Р-а-й-н-е-р?

Элсуорт (задумавшись, прищуривается, поворачивает голову к Редклиффу и отвечает) — В зоне нет ни одного человека с такой фамилией. Какие приметы?

Редклифф — Не знаю ни одного человека, видевшего его в лицо.

Филипс заинтересован, Редклифф возвращает фотографии. Элсуорт снова смотрит в окно.

Филипс (улыбается и качает головой) — Не требуйте от нас чудес. Сообщите приметы, и мы дадим вам ответ. Имеем сведения о каждом находящемся здесь иностранце. Все они занесены в наш индекс. Есть даже отпечатки их пальцев. И не только их,— у нас даже есть отпечаток вашего большого пальца, мистер Редклифф. Впрочем, вы, вероятно, об этом и не подозреваете.

Редклифф (смеясь) — Я почувствовал, что ваша зажигалка была покрыта воском. Но посмотрите, и вы увидите, что я стер с нее свой отпечаток (протягивает большой палец). Не хотите ли сделать новый?

Филипс — Не стоит трудиться... Лучше попытайтесь об'яснить нам несколько яснее, что вас беспокоит.

Редклифф — Ряд международных преступлений, об'единенных в одну цепь.

Филипс — И вы думаете, что мы будем следующим звеном в этой цепи?

Редклифф — Я показывал вам записную книжку, подобранную агентами Скотланд-Ярда. Там есть зашифрованное упоминание о канале.

Филипс — Но почему именно о Панамском канале, а не о Суэцком или Кильском?

Редклифф — Потому что флот Соединенных Штатов в скором времени должен пройти по каналу.

Филипс (несколько наставительно) — Ситуация нам превосходно известна, мистер Редклифф. С начала маневров мы буквально затоплены предупреждениями. Все неправдоподобно, за исключением того факта, что флот действительно пройдет одиннадцать тысяч семьсот миль вокруг мыса Хорн. Но «инцидент» здесь и в такое время, когда лицо всего мира обращено к Панамскому каналу, может послужить началом мировой войны.

Редклифф — Возможно! Флот прибывает примерно через три недели?

Филипс — Да. Сегодня утром они снялись с якоря в Сан Педро. Флот пробудет здесь несколько дней и двинется дальше.

Редклифф — Трудно придумать более подходящее время для попытки устроить «инцидент».

Элсуорт — Этот Райнер, о котором вы говорите, кто он по национальности?

Редклифф — Никто не знает. Известен только его метод работы. Он всегда работает через женщину...

Филипс — Здесь он найдет их довольно много.

Редклифф — И женщина всегда оказывается таинственным образом убитой.

Филипс (нетерпеливо) — Но у него же есть какие-нибудь приметы? Должен же кто-нибудь знать его в лицо?

Редклифф — Вот смотрите (вынимает из своей папки фотографию). Этот человек в 1914 году был членом палаты общин. Занимал руководящий пост в военном министерстве. Исчезли важные секретные документы. Он исчез вместе с ними (вынимает другую фотографию). Вот это тот же самый человек. Он выглядит иначе, но это он же. Он был главой и руководителем центрально-европейской шпионской организации в Париже. Его сподвижники — две женщины — были расстреляны. Он скрылся (вынимает другую фотографию). Вот тибетский святой. В 1926 году этот лама стоял во главе всяких заговоров в Китае. Но ситуация внезапно изменилась. Ему все же удалось ускользнуть от рук китайских властей (вынимает еще одну фотографию).

Дверь, ведущая в кабинет, медленно открывается.

Редклифф — Затем он опять появился в роли главного инженера на орудийном заводе в Потози. После того как завод был взорван, он снова исчез. Вот все, что известно о человеке, которого я разыскиваю.

За дверью слышны шаги. Филипс смотрит на дверь.

Филипс — Да входите же!

В дверях стоит Кробетт.

Кробетт — Я не помешал?

Филипс — Познакомьтесь! Мистер Редклифф из Англии. Доктор Кробетт из Висконсинского университета. (Редклиффу.) Доктор Кробетт изучает здесь тропические болезни.

Редклифф и Кробетт рассматривают друг друга.

Редклифф — Тропические болезни? Изучали ли вы их в Китае?

Кробетт — В Китае, Японии, Германии, России.

Редклифф — Полагаю, что зона канала — благодатное поле для ваших изысканий.

Кробетт — Конечно. В Панаме ни одну предосторожность нельзя считать излишней, если заботиться о своем здоровье.

Редклифф и Филипс смотрят на Кробетта.

Редклифф — Вы много времени проводите у шлюзов?

Кробетт — Да, немало.

Филипс — То есть как это, Кробетт?

Кробетт — Ну, по ходу работы мне часто приходится там бывать, генерал. Разве у вас есть возражения? Я не знал, что это святые места. (Редклиффу.) Приходите сегодня ко мне обедать.

Филипс — Но может быть это не устраивает мистера Редклиффа?

Редклифф — Нет, это вполне меня устраивает.

Кробетт — Ну, так условились — в восемь часов. Заходите за мной в отель «Пасифик», а позже мы пойдем в сад «Пасифик».

Редклифф — Это тоже один из рассадников ваших тропических болезней?

Кробетт — Да, если сравнивать с Лондоном, это совершенные тропики. Вам там понравится. Итак, увидимся в восемь часов. (Филипсу.) Я зайду попозже, генерал. (Уходит.)

Сад «Пасифик». Ночь. То загорается, то потухает электрическая реклама Сад «Пасифик». За кадром звучит национальный оркестр, играющий мелодии танцев Латинской Америки.

Музыка раздается громче. Затем оркестр умолкает. Слышен женский голос, поющий песенку. За роялем сидит женщина. Она поет. Это — мадам Тапия, владелица сада «Пасифик». Продолжая пение, она смотрит вверх на галлерею, где помещается кабинет администратора. Сейчас там находится мистер Плоссер, совмещающий в своем лице функции администратора и конферансье. Правой рукой она делает еле заметный знак.

Кабинет Плоссера. Плоссер увидел сделанное ею движение, он перевешивается через перила и смотрит вниз под галлерею.

Не заметив новых посетителей, он удивленно смотрит на мадам Тапия.

Мадам Тапия все еще поет. Она повторяет движение.

Плоссер, видя ее сигналы, снова наклоняется над перилами. На этот раз он замечает Кробетта. Выпрямляется и торопливо сбегает вниз по лестнице.

Плоссер перехватывает Кробетта и Редклиффа в тот момент, когда они переходят из бара в танцовальный зал.

Плоссер — Добрый вечер, доктор.

Кробетт — Познакомьтесь — мистер Редклифф из Лондона, Англия. (Редклиффу.) Мистер Плоссер.

Они обмениваются этими репликами, идя в танцовальный зал.

Плоссер ведет их к столику. Он хлопает в ладоши, вызывая официанта, и удаляется.

Редклифф смотрит ему вслед.

Кробетт наблюдает за Редклиффом. Он сидит по другую сторону стола.

Мадам Тапия, продолжая петь, смотрит на Редклиффа и Кробетта.

Редклифф, сидя, оглядывает все вокруг. Кробетт весело наблюдает за ним.

Кробетт — Кажется, вы привлекли внимание.

Редклифф — Эта чудовищная женщина у рояля смотрит на меня, как боа-констриктор на свою добычу.

Кробетт — Эта чудовищная женщина — мадам Тапия, хозяйка этого заведения.

Редклифф (нервно) — Только бы она не вздумала хозяйничать надо мной!

Мадам Тапия заканчивает песенку, отходит от рояля и кланяется своим слушателям.

Кробетт и Редклифф аплодируют. В кадр входит негр Сэм, официант. У него совершенно мертвая маска вместо лица. Он становится сзади стола, между Кробеттом и Редклиффом.

Редклифф внимательно рассматривает его. Сэм неподвижен. Он переводит сонный взгляд с одного на другого.

Редклифф (Сэму) — Два виски с содой.

Сэм уходит. Редклифф следит за ним взглядом.

Редклифф — Интересный тип этот официант.

Кробетт — Вы так думаете?

Редклифф — Вы также.

Кробетт — Долихоцефал, индекс 60, черепная коробка 94.

Редклифф — Можно дать 95. Лицевой угол минус 7.

Кробетт (заинтересован) — Я вижу вы знаток криминологии.

Редклифф (смотря на Кробетта отвечает) — Я интересовался некоторыми преступными личностями.

Кробетт и Редклифф разговаривают, сзади них — танцующие пары. К ним подходит мадам Тапия и становится на то же самое место, где перед этим стоял Сэм. Когда Редклифф заканчивает реплику, она наклоняется к ним.

Мадам Тапия — Добрый вечер, доктор!

Кробетт — Мадам Тапия, познакомьтесь, мистер Редклифф из Лондона, Англия.

Редклифф — Я в восхищении, мадам!

Мадам Тапия (Редклиффу) — Наши девочки прекрасно танцуют! Хотите познакомиться?

Кробетт — Думаю, что ему больше хочется остаться здесь и поболтать с вами. Не присоединитесь ли вы к нам?

Редклифф — Да, пожалуйста.

Тапия — Могу ли я присоединиться к вам позже? (Улыбается обоим и уходит.)

Кробетт — Это значит, что боа-констриктор вернется и обовьет вас своими кольцами.

Редклифф — Благодарю... Вот она опять смотрит на меня.

Мадам Тапия в некотором расстоянии от столика. Она почти серьезно смотрит на Редклиффа. Поймав его взгляд, она деланно ему улыбается. Поворачивается и идет к входной двери, сделав знак кому-то, находящемуся за кадром.

Вход в танцовальный зал. Прислонившись к косяку двери и опершись на руку, стоит худощавый японец. Он медленно осматривает комнату. К нему подходит мадам Тапия.

Тапия — Ах, мистер Теноки! Какая честь, что вы посетили нас в первый же вечер после приезда.

Теноки очень чисто говорит по-английски, только в интонации сквозит восточная мягкость.

Теноки (передавая ей сверток) — Я привез вам подарок. Там внутри лежит старинная японская поэма.

В тот момент, когда он передает подарок, мадам Тапия что-то говорит ему шопотом. Он кивает в ответ.

Мадам Тапия (подчеркнуто восторженно) — Какой милый человек!

У столика Кробетта. Подходит Сэм со стаканами виски и с сифоном содовой. В тот момент, когда он ставит стаканы, к столику подходит Теноки.

Теноки — Добрый вечер, джентльмены! Могу ли я подсесть к вам, доктор Кробетт?

Кробетт — Конечно, присаживайтесь. Что будете пить? (Хлопает в ладоши, вызывая официанта.) Познакомьтесь — доктор Редклифф из Лондона, Англия.

Теноки (кланяясь Редклиффу) — Мое имя — Теноки.

Редклифф смотрит на Теноки и также кланяется.

Редклифф (слегка подчеркнуто) — Я знаю. Очень рад познакомиться. Как все ваши родные в Японии?

Кробетт, Редклифф и Теноки.

Теноки — Спасибо. Как вы, американцы, говорите, все — олл-райт.

Редклифф — Я не американец.

В это время через громкоговоритель раздается голос мистера Плоссера.

— Леди и джентльмены! Сегодня я имею удовольствие представить вам молодую артистку, приехавшую сюда прямо из центра блестящей ночной жизни, из веселого Парижа.

Брогар усаживается за столик. Официант подвигает ему стул.

Голос Плоссера — Эта детка пела и танцовала перед коронованными особами Европы. Ну а теперь, друзья, сделайте так, чтобы маленькая чужестранка почувствовала себя дома в этой чужой стране. Начали! (Заканчивая свое обращение, Плоссер начал аплодировать. Слышны жидкие аплодисменты из зала.) Мадемуазель Мари!

Из-за занавеса выходит Мари. Останавливается около оркестра. Мистер Плоссер, видя, что она нервничает и что номер может провалиться, торопливо подходит к ней и, взяв за руку, выводит ее вперед, непрестанно кланяясь. Сгибаясь в поклоне, Плоссер говорит ей напряженным шопотом.

Плоссер — Улыбайся, детка! Улыбайся! Подбодрись!

На лице Мари появляется робкая улыбка.

Публика сдержанно аплодирует.

Плоссер — Начинай, детка!

Плоссер делает знак оркестру и исчезает. Оркестр вступает.

Мари начинает петь.

Брогар, услышав голос Мари, заинтересованно смотрит на нее.

Кробетт, Теноки и Редклифф смотрят на Мари.

Редклифф — Это что за особа?

Кробетт — Мне она неизвестна. Я ее никогда раньше не видел.

Редклифф — Есть ли кто-нибудь в Панаме, кого вы действительно не знаете?

Мари продолжает петь, переходя от столика к столику. Она подходит к столику Кробетта.

Кробетт наблюдает за ней. Внезапно он оборачивается и смотрит на Теноки. Теноки делает вид, что он не замечает взгляда Кробетта. Он тоже наблюдает за Мари.

Мари поет, переходя от столика к столику. Брогар смотрит на нее, задумчиво улыбаясь.

Мари снова подходит к столу Кробетта. Поет две строфы, глядя на его столик, затем идет на середину зала и поет рефрен.

Мадам Тапия наблюдает за происходящим. Идет к столику Кробетта.

Мадам Тапия — Джентльмены, не хотите ли теперь потанцовать?

Кробетт не обращает внимания на ее слова: он задумался. Редклифф наблюдает за ним и тоже не обращает внимания. Теноки, взглянув на них обоих, смотрит на мадам Тапия, почти незаметно кивает ей и говорит.

Теноки — Кто эта французская девушка?

Мадам Тапия — Я приведу ее, она сама вам все расскажет. (Уходит из кадра.)

Кробетт — Извините меня, я сейчас вернусь. (Встает и уходит из-за стола.)

Плоссер в баре разговаривает с официантом Сэмом. В этот момент входит Кробетт. Опирается о стойку. Тихо говорит, не поворачивая головы и едва шевеля губами.

Кробетт — Кто эта французская дамочка?

Плоссер — Обыщите меня! Она — новенькая.

Кробетт — Кто ее дружок?

Брогар встает из-за стола. Просто, но с достоинством он проходит мимо столика, за которым сидят Редклифф и Теноки. Теноки встает и учтиво кланяется ему. Брогар приветливо отвечает на поклон. И проходит мимо Плоссера и Кробетта.

Брогар — Добрый вечер, доктор Кробетт.

Кробетт (с деланной небрежностью) — Здравствуйте, здравствуйте! (Плоссеру.) Как адрес этой девушки?

Плоссер — Не знаю.

Кробетт — Достань.

Уборная Мари. Мари надевает другое платье. Входит мадам Тапия. Во время последующей сцены Мари заканчивает туалет.

Мари (с сомнением) — Я им нравлюсь? Да?

Мадам Тапия — Должно быть! Три лучшие мои клиента хотят с тобой познакомиться.

Мари — Да? Да?

Мадам Тапия — Это очень важные господа. Если ты правильно поработаешь, подцепишь немало денег.

Мари (нервно) — Нет... Мне не нравится...

Мадам Тапия — Что тебе не нравится? Все, что тебе предстоит делать, — это сидеть за столом и пить.

Мари — Но я не могу! Если я пью, моя голова — adieu!..

Мадам Тапия — Но тебе не надо пить настоящее вино, ты спрашивай только «специальное».

Мари — «Специальное»?

Мадам Тапия — Ты только говори: пожалуйста, принесите мне «специальное». Официант знает. Порция — доллар. Чистая прибыль. «Специальное» вино состоит из апельсинного сока и воды. И больше ничего в нем нет. 75 центов мне, 25 — тебе.

Мари (репетируя) — Пожалуйста, принесите мне «специальное».

Мадам Тапия — Идеально! Пей побольше «специального» и к концу года сможешь купить хоть весь этот город.

Мари — Мне бы только скопить денег, чтобы вернуться домой во Францию.

Стол Кробетта. Теноки и Редклифф. Теноки что-то застенчиво пишет в записной книжке. Редклифф наблюдает за ним. На протяжении всей сцены слышны танцовальные мелодии. Входит Кробетт и садится за стол.

Стол Кробетта. Мадам Тапия и Мари стоят у столика. В глубине суетится официант Сэм.

Мадам Тапия — Джентльмены, вот мадемуазель Мари!

Мужчины встают и кланяются. Мадам Тапия уходит, оставляя Мари. Официант попрежнему суетится в глубине.

Мари (робко) — Добрый вечер!

Кробетт — Пожалуйста, присаживайтесь! (Указывая.) Мистер Редклифф из Англии. Мистер Теноки из Японии. Мое имя — Кробетт, я — из Висконсина.

Мари — Я — Мари из Франции. Мы прямо, как это... целая Лига наций.

Редклифф — Но надеюсь, что мы не поссоримся.

Кробетт — Выпейте что-нибудь!

Мари (помня урок) — Пожалуйста, закажите мне «специальное».

Официант Сэм в одну секунду принес «специальное» и ставит бокал перед Мари. Мари одним глотком опорожнивает бокал и ставит его на стол. Официант кладет около нее чек.

Мари (улыбаясь) — Пожалуйста, принесите мне «специальное».

Сэм с быстротой волшебника приносит новый бокал. Мари пьет.

Кробетт, улыбаясь, смотрит на Мари.

Кробетт — Хотите еще?

Мари, посмеиваясь, смотрит на него.

Мари — Пожалуйста, закажите мне «специальное».

Мари и Редклифф. Он нагибается к ней и говорит:

— Вы когда-нибудь думали о том, какое влияние этот напиток будет иметь на оболочку вашего желудка?

Мари (не понимая) — Нет. А что? (Выпивает еще бокал.)

Редклифф (внимательно наблюдая за Кробеттом) — Спросите доктора Кробетта — он врач.

Кробетт (не оставаясь в долгу) — ...Но беседует со своими больными в другой обстановке.

Мари (обидясь) — Нет, пожалуйста, что вы все говорите? Не понимаю!

Кробетт (через стол смотрит на Редклиффа) — Мистер Редклифф прекрасно все понимает.

Редклифф — Начинаю думать, что да.

Мари выпивает еще один бокал «специального». Кробетт снисходительно улыбается и говорит:

Кробетт — Я разрыдаюсь, если вы все время будете пить этот апельсиновый сок с водой (показывая на целую шеренгу бокалов из-под «специального»). Оставьте это и выпейте что-нибудь настоящее.

Мари (качая головой) — Я не понимаю,— вы очень быстро говорите. Пожалуйста, говорите по-французски.

Кробетт (качая головой, говорит отчетливо, коверкая слова) — Не могу. Я не говорю.

Мари (протестуя) — Ah, oui! Je suis sûr, que vous parlez très bien français. (Поворачивается к Редклиффу.) Mais vous, monsieur?[1] Вы говорите по-французски? Нет?

Редклифф (пытаясь отделаться) — Ну конечно. Я понимаю некоторые выражения. Oui, oui, s'il vous plait[2] (произносит с сильным английским акцентом). Ну и так далее... Нельзя сказать, чтобы я говорил по-французски. На самом деле, я лучше понимаю, чем говорю.

Мари (жалобно) — Никто здесь не говорит по-французски. C'est horriblement triste![3] Я так тоскую о своей родине и о друзьях! (Голос ее прерывается, и она умолкает.) Я хочу домой, во Францию.

Кробетт (сочувственно) — Бедная девочка. Тяжело приходится, да?

Редклифф — Разве вам не нравятся здешние люди?

Мари (неискренно) — Да, они очень милые.

Теноки — Им, кажется, понравилась ваша песенка, особенно одному высокому человеку, который сидел вон за тем столом (показывает на то место, где сидел Брогар).

Мари — Ах, вы видели его? Как он смотрел на меня, когда я пела Vieu crétin[4]. Кто он?

Кробетт — Это мистер Брогар. Владелец магазина «Французский базар».

Мари — Базар? Магазин? Французский? Где это?

Редклифф — 94, Авенида централь.

Теноки и Кробетт резко поворачиваются и смотрят на него.

Кробетт — Вы быстро освоились в этом городе!

Мари — Брогар? Он — француз?

Кробетт — Так или иначе, — его магазин называется «Французский базар».

Красивые женские ноги быстро движутся по тротуару. Мари останавливается у «Французского базара». Стоит у входа, читая вывеску.

Через окно магазина с надписью «Г. Теноки, японские художественные товары» толстяк в очках — индус Бабу — смотрит на другую сторону улицы. Мари входит во «Французский базар».

Магазин Теноки. Бабу, клерк Теноки, стоит у окна. Он оборачивается к Теноки, который сидит в задней комнате магазина и пишет.

Бабу — Французская леди только что вошла в «Базар».

Теноки (не глядя) — Вероятно, будет желательно узнать побольше о французской леди.

Мари в магазине «Французский базар». Она почти в экстазе смотрит на разные типично французские безделушки. Камера движется вслед за ней по магазину. Мари подходит к металлической модели Эйфелевой башни высотой около десяти дюймов, гладит ее и что-то ласково шепчет.

Брогар сквозь портьеры смотрит на Мари. Портьеры отделяют магазин от задней комнаты.

Брогар — Вам она нравится, да?

Мари роняет игрушку и изумленно смотрит. Бежит к нему и на ходу говорит.

Мари — Le propriétaire? Vous êtes francais, n'est ce pas? Moi aussi, je suis française. Ah, mon Dieu! Après presque six mois, vous savez! Dites moi quelque chose en français! Dites! Dites! Dites![1]

Брогар — Вы говорите по-английски?

Мари (жалобно) — Да, я умею говорить по-английски. Но вы говорите по-французски?

Брогар (качая головой) — Нет!

Мари — Я думала, что вы француз. Я думала, что вы так смотрели на меня вчера вечером потому, что вы француз. Я думала, что вы мне поможете вернуться домой. Никто мне не помогает. Консул, французское пароходное общество, — они говорят: а где у вас деньги? А где ваши бумаги? Нет, вы, конечно, француз, monsieur. У вас французское имя.

Брогар (извиняясь) — Ну, знаете, для «Французского базара» необходимо иметь французское имя. А кто вы на самом деле, — это не важно. Можете быть кем угодно.

Мари — Но вы умеете говорить по-французски?

Брогар — Да. Но мне не часто приходится пользоваться этим языком.

Мари (в отчаянии) — Мне никогда не удастся вернуться домой.

Брогар — Вы очень хотите туда вернуться?

Мари (плача) — Очень... Очень хочу!

Брогар (неуклюже обнимает ее плечи) — Ну, ну, пожалуйста, не плачьте, pauvre petite![2] Ну вот вам и по-французски. Идемте ко мне в контору, я дам вам почитать несколько французских книг (ведет ее к портьере). А если я вам одолжу книги, может быть, когда я буду очень занят, вы мне поможете в моих делах...

Мари — Ah, oui, volontiers![3]

Брогар — И, может быть, я сумею вам помочь. Может быть, помогу вернуться во Францию.

Уходят за портьеры.

Бабу, клерк Теноки, лениво смотрит через окно во «Французский базар». Теноки все еще пишет. Останавливается и перечитывает написанное. Снова пишет.

Бабу — Французская леди пошла с Брогаром в заднюю комнату.

Теноки (не глядя) — Кажется, будет желательно проследить, как долго она там останется и купит ли она что-нибудь. (Продолжает писать.)

Очень красивый французский ландшафт заполняет экран. Голос Мари за кадром.

Голос Мари — Oh, mon Dieu! Mais c'est merveilleux! C'est ravissante![4]

Задняя комната в магазине «Французский базар». Мари держит стереоскоп и жадно смотрит на пейзаж. В центре кадра, сзади нее, стоит Брогар, держа в руках пачку фотографий для стереоскопа. Он наслаждается ее радостью.

Брогар — Вам нравится?

Мари (глубоко вздыхая) — Чудесно!

Брогар — Посмотрите вот эту...

Мари продолжает смотреть в стереоскоп. Брогар меняет фотографию. Мари издает довольный возглас.

Мари — Ах, но это Paris! Это — Париж! Это Place de la concorde! Comme c'est beau![5] Посмотрите на этих людей!

---

[1] Я уверена, что вы прекрасно говорите по-французски. А вы, сударь?

[2] Да, да, пожалуйста.

[3] Это ужасно грустно.

[4] Старый дурак.

[1] Владелец? Не правда ли, вы француз? Я тоже француженка. О боже! Вы знаете, прошло почти шесть месяцев. Скажите мне что-нибудь по-французски. Скажите! Скажите! Скажите!

[2] Бедная крошка.

[3] Да, охотно!

[4] Боже мой! Это замечательно! Это восхитительно!

[5] Это Площадь согласия. Как это прекрасно!

Мари жадно смотрит через стекла стереоскопа в аппарат.

Брогар — Теперь посмотрите эту...

Мари смотрит в стереоскоп. Брогар победоносно улыбается.

Мари — Ах, это побережье Франции! Близко от моего дома! Посмотрите, monsieur Брогар! Вот здесь я живу.

Брогар. — Можете приходить в любое время. У меня шесть ящиков таких картинок. Приходите, когда захотите.

Раздается легкий шум — кто-то вошел в магазин. Брогар немедленно настораживается и поворачивает голову.

Брогар смотрит в зеркало, повешенное с таким расчетом, чтобы можно было видеть прилавок магазина. Видно, что спиной к зеркалу у прилавка стоит какой-то человек.

Брогар и Мари. Он мягко, но быстро берет у нее стереоскоп.

Брогар (слегка беспокойно) — Ну, на сегодня довольно. Приходите поскорее. Приходите завтра, в любое время.

Мари (смотрит на него) — Да? Завтра?

Брогар (шопотом) — Завтра. Вот маленький подарок. (Из шкатулки вынимает маленькую дешевую французскую куколку и с деланным смехом отдает ее Мари. Она колеблется. Он говорит шопотом.) Обязательно надо, чтобы вы ушли не с пустыми руками, а то люди подумают, что я не умею торговать! (Шепчет.) Возьмите дорогая, — это только подарок.

Опять смеется и начинает ее подталкивать к дверям. Повышает голос и говорит:

Брогар — В любое время, мадам. Всегда с удовольствием готов служить вам, мадам. (Говорит тихо.) Не забудьте, — завтра! (Снова громко.) Вы должны посмотреть мои запасы духов и мои шелка! Имею прекрасные образцы французских духов и галантереи...

Мари и Брогар выходят. Брогар продолжает говорить.

Брогар — У нас имеются кремы для лица и пудра из Парижа. Все для туалета. До свиданья, мадам! Пожалуйства, заходите опять! Ах, доктор Кробетт! Чем могу служить, сэр?

В под'езде дома, где живет Мари. Она бежит вверх по лестнице. В руках у нее модель Эйфелевой башни, виденная нами в магазине «Французский базар». На площадке стоит Кробетт, поджидая ее.

Кробетт — Алло, детка!

Мари — Tiens! Это доктор!

Кробетт (указывая на модель Эйфелевой башни) — Вижу, что вы опять ходили во «Французский базар».

Мари (смеется несколько нервно) — Ах... да...

Кробетт — Вероятно, вам пришлось дорого заплатить ему за эту игрушку.

Мари (небрежно) — Нет, не дорого.

Кробетт — Он вам сделал подарок, а?

Мари (не отвечая на этот вопрос, отпирает дверь) — Вы зайдете?

Кробетт — Конечно.

Кробетт и Мари входят в комнату Мари. На кровати среди подушек лежит подаренная Брогаром кукла.

Кробетт у кровати. Мари — в стороне. Кробетт смотрит на куклу, затем, улыбаясь, смотрит на Мари.

Мари (указывая на стул) — Пожалуйста, садитесь!

Кробетт — Сперва вы.

Она садится. Кробетт продолжает стоять.

Мари — Ах! Сперва вы ... Aprés moi[1].

Кробетт — Aprés moi... Это по-французски?

Мари — Вам нравится?

Кробетт — Конечно. (Садится на ручку кресла, на котором сидит Мари.)

Мари — Хотите, я вас будут учить?

Кробетт (невинно) — А с этим парнем Брогар вы тоже говорите по-французски?

Мари поворачивается и смотрит на него.

Мари. — Нет. Он говорит по-английски.

Кробетт и Мари. Она повернулась к нему, слегка откинув голову назад.

Кробетт — Смешно, двое французов и говорят по-английски!

Мари (неожиданно для самой себя) — Но он не француз!

Кробетт — Ах, вот что... Он немец? Да?

Мари — Я не знаю, кто он.

Кробетт — Собираетесь давать ему уроки?

Мари (заигрывая) — Вы меня ревнуете к нему?

Кробетт — Конечно. Вы его учите французскому языку? (Мари отворачивается.)

Мари — Нет, он не хочет учиться по-французски.

Кробетт встает и становится перед ней. Говорит беззаботно, но все время внимательно наблюдая за ней.

Кробетт — Что ему нужно?

Мари — Он хочет, чтобы я ему помогала.

Кробетт — А вы тоже этого хотите?

Мари — Ах, конечно!

Кробетт — Как же он хочет, чтобы вы ему помогли?

Мари — Так. Иногда...

Кробетт — Как?

Мари — Думаю, что он хочет, чтобы я помогала ему в магазине.

Кробетт — Я бы на вашем месте постарался узнать наверняка.

Мари — Понимаете, я так хочу вернуться домой во Францию...

Кробетт — У вас нет денег?

Мари кивает головой.

Мари — У меня есть немного денег. Я коплю сколько могу. Но пройдет много времени, пока я скоплю достаточно, чтобы поехать домой.

Кробетт — Не говорил ли Брогар, чем он может помочь вам в этом деле?

Мари — Нет!

Кробетт — Вы и Теноки рассказывали о том, что хотите ехать обратно во Францию?

Мари — Вы меня ревнуете и к Теноки?

Кробетт — Конечно. Я целый день только тем и занимаюсь что ревную. А что предлагает вам Теноки?

Теноки, сидя в лодке, ловит рыбу удочкой.

Другая лодка. Кробетт гребет. Лодка осторожно двигается мимо лодки японца. Кробетт на момент перестает грести и наблюдает за Теноки.

Кробетт — Хороший улов?

Теноки (вытягивая удочку, встает на ноги и ласково говорит) — Меня интересовало, долго ли вы будете наблюдать за мной, прежде чем заговорите. (Вытянул всю удочку.) У меня прекрасный улов! (Показывает на свою добычу, лежащую на дне лодки.)

Кробетт — Очень интересно! Никогда не подозревал, что такая рыба водится в этом озере.

Кробетт и Теноки в своих лодках.

Теноки — Ах, рыбу можно удить в самых невероятных местах.

Кробетт (не обращая внимания на ответ Теноки, продолжает)... — И какое интересное грузило на вашей удочке.

Теноки (держа удочку) — Это?

Кробетт — Это. Я вижу, вы смазываете его жиром. Конечно, это для того, чтобы узнать глубину и характер дна.

Теноки — Конечно. Это очень важно, потому что этот сорт рыбы водится только там, где есть песчаное дно.

Кробетт — Конечно. И только на известной глубине. Вот почему на леску вашей удочки нанесены деления.

Теноки — Я вижу, вам все известно о рыбной ловле. Что вы делаете здесь, доктор Кробетт? Вы тоже ловите рыбу?

Кробетт — Я разыскиваю образец одного очень крупного и опасного насекомого. Кстати, я передал Мари ваше письмо.

Теноки (очень ласково) — Мое письмо?

Кробетт — Ваш клерк принес его в сад «Пасифик», и я взял его под мою ответственность.

Теноки — Мы оба интересуемся поэзией. Я послал ей выдержку из стихотворения одного японского поэта.

Кробетт — Я знаю.

[1] Возле меня.

Теноки — Вы знаете, что было в моем письме?
Кробетт — Я знаю, что вы оба интересуетесь поэзией.
Теноки (смотря в сторону) — Я, доктор Кробетт, также интересуюсь американским флотом.
Кробетт — Да? Я также знаю об этом.
Теноки — Кажется, ваши знания просто безграничны. Но известно ли вам, что в данную минуту американский флот становится здесь на якоре? (Показывает. Кробетт поворачивается и смотрит в направлении, указанном Теноки. Теноки продолжает.) А теперь я оставлю вас одного с вашими насекомыми.

Теноки садится, берется за весла, и лодка исчезает. Кробетт смотрит на море. На горизонте показывается флот. Суда становятся на якорь на рейде Бальбоа. Проходит броненосец. На нем гремит оркестр.

Вокзал в Панаме. Брогар сидит в коляске, запряженной парой лошадей. Коляска остановилась у тротуара. Около коляски стоит Мари и разговаривает с ним. В отдалении слышны звуки оркестра.

Брогар (серьезно) — Хотите, чтоб я вам помог уехать домой во Францию, — помогите мне. Вот сейчас мне представляется случай хорошо поторговать и заработать. Офицеры флота придут в сад «Пасифик». Подружитесь с ними и приводите их ко мне в магазин. А я заплачу вам комиссионные.
Мари — Ну... я попытаюсь... Для вас...
Брогар — Подружитесь с офицерами... узнайте у них точно, в какой день флот будет проходить через канал. (Мари смотрит на него. Он поспешно добавляет.) Это из-за товара, понимаете? Если они долго пробудут, мне надо запасти еще товаров.
Мари — Хорошо.
Брогар — Помните о трех вещах: узнайте о дне прохода через канал, приведите офицеров в магазин и никому не проболтайтесь.

Различные планы. Суда на якоре. Между кораблями и берегом снуют лодки. Играют оркестры.

Мадам Тапиа сидит за роялем. Сзади нее оркестр. Она поет под аккомпанемент оркестра. Во время пения камера движется от нее и приближается к Мари, которая танцует на середине зала с молодым морским лейтенантом. Зал переполнен танцующими парами и морскими офицерами. На заднем плане — бар. Он полон низшими морскими чинами. Плоссер стоит между баром и танцовальным залом, наблюдая за происходящим сразу в обоих местах. Берет с вешалки свое непромокаемое пальто. Он идет через бар к выходу. В баре шум и веселье. Плоссер подходит к двери. Дверь открывается, и входит несколько офицеров в блестящих макинтошах. Плоссер уходит. На момент камера задерживается у двери — на улице идет дождь.

Кабинет Филипса. Филипс, Кробетт, Редклифф, Элсуорт и морской офицер в форме.

Филипс — Француженка, а?.. Пытается выспросить у офицеров, в какой день флот пройдет через канал?
Морской офицер — Да, сэр.
Филипс — Это серьезно. Немедленно приму меры.
Редклифф — Девушку не надо трогать. Она явно пытается достать сведения для другого лица. Для кого-то, кто имеет определенные планы действия на то время, пока флот находится на канале. Для кого-то, кто работает через женщин.
Элсуорт — .... Для вашего Райнера...
Редклифф — Для нас это первое определенное доказательство того, что Райнер здесь. И возможно, что в этот самый момент девушка находится у него.

Электрическая станция. Фасад здания и дымовые трубы. Мачты линии передачи токов высокого напряжения. Слышен шум динамомашин.
Группа экскурсантов в сопровождении гида входит в зал, затем спускается по лестнице. Среди них Брогар и его люди. Брогар время от времени подталкивает то одного, то другого локтем и указывает им, на что надо смотреть.
Наплыв. Зал генераторов.
Сменный инженер сидит за рабочим столом. Сзади виднеется генератор.
Экскурсанты входят в помещение, где находятся генераторы, подходят к машинам.
Дверь на верхней площадке маленькой лестницы. Дощечка с надписью:

ОПАСНО
ВЫСОКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ
16 000 ВОЛЬТ

Слышен шум динамомашин.
Брогар и его люди отделяются от остальных экскурсантов. Брогар обращает внимание своих людей на дверь с надписью.

Брогар — Сердце электростанции. Разрушьте его — и не будет энергии.

У стола старшего. Он собирает бумаги. Брогар входит в кадр и стоит сзади него наблюдая. Старший вопросительно смотрит на Брогара. Брогар слегка кланяется. Старший улыбается и продолжает работать. Собрав бумаги, он смотрит на часы. Они показывают ровно пять часов. Брогар наблюдает. Он подошел к перилам. Мы видим, что старший идет по лестнице вниз, спускается в нижний этаж и идет по направлению к двери, в которую в этот момент вошел его сменщик.
Брогар на переднем плане наблюдает за ними.
Сменщик предлагает старшему папиросу. Тот берет ее, передает сменщику бумаги и что-то говорит. Наконец, он кивает и уходит. Сменщик идет за ним к двери и стоит некоторое время у входа, закурив папиросу.
Гид и группа экскурсантов спускаются по лестнице. Брогар идет последним.
Ночной дежурный, покуривая, стоит в дверях и смотрит по направлению к воротам. В тот момент, когда экскурсанты проходят мимо него, гид говорит:

Гид — Сейчас мы будем осматривать трансформаторы и мачты линии передачи токов высокого напряжения. Они подают ток для шлюзов и прочих механизмов канала. Высота напряжения 220 000 вольт. Без этой энергии механизмы канала не могут работать.

Брогар останавливается около дежурного и начинает с ним разговаривать.

Брогар — Какое прекрасное место!
Дежурный — Да.
Брогар — Сколько часов вы работаете?
Дежурный — У нас три смены. Я прихожу в пять и работаю до часу. Мой сменщик работает до девяти часов. Затем в пять часов я снова выхожу на работу.
Брогар — Механики работают столько же?
Дежурный — Да, по сменам. (Бросает папиросу, смотрит на часы и повертывается, чтобы уйти.) Ну, надо итти работать. (Уходит.)

Брогар наблюдает, как дежурный идет вверх по лестнице в генераторный зал.

Сад «Пасифик». Бар переполнен. Шум и веселье. Темпераментная мексиканская музыка. Открываются входные двери. Быстро входит Кробетт. Чувствуется, что он взволнован, хотя он старается скрыть свое волнение. Кробетт останавливается перед эстрадой, на которой танцуют мексиканский танец. Оглядывается, ищет Мари. Смотрит вверх по направлению к кабинету Плоссера.
Плоссер перегибается через перила, отвечая на взгляд Кробетта. Плоссер показывает рукой по направлению уборной для артистов. Кробетт, дождавшись конца мексиканского танца, идет через зал.

Уборная Мари. Она торопливо заканчивает грим. За кадром слышно пение. Раздается резкий стук в дверь.

Мари — Войдите!

Дверь. Быстро входит Кробетт.

Мари — А! Рада вас видеть. Сегодня я буду петь чудесную новую песенку. Буду петь по-английски.
Кробетт — Прекрасно! Обязательно буду слушать.
Мари — Надеюсь!
Кробетт (неуверенно) — Послушайте, Мари, мне очень стыдно, я не мог сдержать обещание.

Мари—О чем вы говорите?

Кробетт—Насчет того, что я помогу вам уехать во Францию. Кажется, я чересчур размахнулся. Я не могу этого сделать.

Мари—Олл-райт! Неважно! Это сделает Брогар.

Кробетт—Вы сегодня видели Брогара?

Мари—Да. Он обещал заплатить мне комиссионные за офицеров, которые покупали в его магазине.

Кробетт—А! Так это вы для Брогара собирали сведения о движении флота?

Мари—Что вы подразумеваете, говоря, что я собирала «сведения»?

Кробетт—Послушайте, золото! Все эти невинные развлечения с военными тайнами в военной зоне влекут по меньшей мере тюремное заключение. Вообще же говоря, можно заработать очень неважные похороны.

Мари—Ах, как вы можете говорить такие вещи!

В это время в зале кончился один из номеров программы. За кадром слышен голос Плоссера.

Голос Плоссера — Леди и джентльмены! Сейчас я имею удовольствие представить вам нашу популярную любимицу мадемуазель Мари Галант.

Кробетт—Лучше говорить, а не ждать, пока это случится!

Мари—Я должна итти. Сейчас мой номер. Зачем вы мне все это говорите, когда сейчас я должна петь новую песенку?!

Голос Плосера — Мадумазель Мари!

Влетает мадам Тапия.

Мадам Тапия—Мари! Ты задерживаешь программу.

Мари выходит вместе с рассерженной мадам Тапия.

Кабинет Филипса. Ночь. Филипс один за столом. Он пишет. Входит Элсуорт.

Элсуорт—Секретное сообщение от командования флотом, сэр. Суда двинутся по каналу завтра в два часа ночи.

Филипс (глядя на часы) — То есть через двадцать четыре часа.

Комната в магазине Брогара. Кто-то стучит в заднюю дверь. Брогар открывает. Видна Мари.

Брогар—Алло! Входите!

Мари входит. Закрывает дверь. Она полна решимости. Брогар сидит в большом кресле. Мари с решительным видом стоит перед ним.

Брогар—Итак, ваш друг не может отправить вас домой?

Мари—Нет.

Брогар — Но Брогар сдержит свое обещание. Вот ваши комиссионные. Они вам пригодятся (дает ей бумажку в 50 долларов). Теперь насчет билета. У вас нет паспорта, так что я отправлю вас с одним знакомым капитаном. Он отбывает через двадцать четыре часа. Мои друзья возьмут вас на пароход.

Мари—Спасибо. Ах большое, большое спасибо!..

Брогар—Но прежде вы не откажетесь сделать кое-что для меня.

Мари (дрожа)—Только не насчет флота.

Брогар—Нет, я уже все знаю о флоте. Он отбывает завтра. Нет, это просто маленькое личное дело. Я хочу, чтобы вы повидались с мистером Теноки. Это просто, неправда ли? (Провожает до двери и желает ей спокойной ночи.) Только пришлите сюда мистера Теноки. А потом я повидаюсь с вами и дам вам проездной билет. Вы поедете с моими друзьями.

Чьи-то руки медленно выстукивают на старой пишущей машинке (марки фирмы Бликенсдерфер) следующие слова:

«ИЩИТЕ ОКОЛО ФРАНЦУЗСКИХ ЗЕМЛЕЧЕРПАЛОК».

Наплыв.

Кробетт держит бумагу в руках. Редклифф заглядывает через плечо.

Кробетт — Машинка фирмы Бликенсдерфер со сломанной буквой «е».

Французские землечерпалки. Утро. Кробетт и Редклифф рассматривают что-то среди поломанных машин.

Они видят много ящиков с надписями на японском языке. Один из ящиков открыт. Кробетт наклоняется над ящиком. На ящике написан адрес Теноки.

Кробетт—Нет, подумайте только!.. Динамит! Адресован Теноки.

Редклифф—Как раз на этом самом месте мы нашли тело клерка Теноки.

Кробетт—Он был слишком разговорчив и задавал вопросы.

Редклифф—Что это там за здание?

Кробетт—Электростанция (они обмениваются взглядами). Если что-нибудь случится на станции, на канале произойдет катастрофа.

Редклифф—Лучше сейчас же арестовать Теноки.

Кробетт—Зачем? Пока еще ничего не говорит о том, что он замешан в этом деле. Любой человек может написать мое имя на любом ящике и поставить вам под кровать. Это еще не значит, что я туда его поставил.

Редклифф—Надо допросить его.

Кробетт—Это мы сделаем. Сделаем сейчас же и здесь. Вы останьтесь тут и одним глазом любуйтесь на красоты природы, а я схожу за нашим поэтическим другом.

Магазин Теноки. Кробетт и Теноки.

Теноки—Если бы очаровательная леди пригласила вас посетить электростанцию, неужели бы вы не подчинились капризу очаровательной леди?

Кробетт—Эта леди француженка?

Теноки—Француженка.

Кробетт—Я задам вам один вопрос. Если бы очаровательный американский джентльмен пригласил вас посетить место, где находятся французские землечерпалки...

Теноки—Я пошел бы в любое место с американским джентльменом.

Кробетт—Ну, так идемте.

Землечерпалки. Кробетт и Теноки стоят, примерно, на том же месте, где были Редклифф и Кробетт в предыдущей сцене.

Кробетт (зовет) — Редклифф!

Теноки—Ах, и мистер Редклифф тоже здесь! А теперь не могу ли я узнать, зачем американскому джентльмену было угодно, чтобы я пришел сюда?

Кробетт оборачивается к нему и улыбается.

Кробетт—Ну... Знаете ли, здесь не очень здоровое место, и мы решили, что присутствие японского поэта может украсить его.

Теноки—И у вас не было никаких более специальных причин?

Кробетт—Были. Мы подумали, что если японский поэт заглянет в эту землечерпалку (указывает), может быть, после этого последует большой взрыв его вдохновения. Подойдите и посмотрите хорошенько.

Теноки смотрит в отверстие землечерпалки. С шипением втягивает в себя воздух.

Теноки — Ш...ш...ш...ш...

Кробетт—Интересно, не правда ли?

Теноки поворачивается к Кробетту. На его лице появилось очень странное выражение.

Теноки—Вы убеждены, что видели то же самое, что увидел я?

Кробетт идет к землечерпалке.

У землечерпалки. Место, где лежат ящики. Ящиков там больше нет. На их месте лежит тело Редклиффа.

В кадре появляется Кробетт. Теноки наблюдает за ним.

Кробетт—Он мертв.

Электростанция. Главный вход. Конец смены. Звенит звонок. Входит ночной дежурный (совершенно так же, как это было в одной из предыдущих сцен). На середине он встречается с выходящим старшим и, как прежде, предлагает ему папиросу. Тот берет, вручает ему бумаги.

Уходящий—Никаких происшествий.

Сменщик—О'кэй [1].

[1] Все в порядке.

Сменившийся уходит. Ночной дежурный, как и раньше, стоя в дверях, закуривает папиросу.

Кабинет Филипса. Филипс в центре, по бокам Кробетт и Элсуорт. Перед ними стоит Теноки.

Теноки — Я офицер действительной службы имперского флота Японии. Вот мои документы (вынимает документы). Я здесь для охраны интересов моего государства.

Филипс — Но все это не об'ясняет, почему вы получаете из Иокогамы взрывчатые вещества?

Помещение электростанции. К главному входу подходит привратник. Дежурный идет ему навстречу.

Привратник — Прибыла машина с каким-то грузом (протягивает бумажку).

Дежурный — О'кэй! Список у меня! Пусть вносят сюда.

Привратник (кричит) — О'кэй, ребята! Дежурный примет груз и покажет, куда его складывать.

Внутренность электростанции. В стороне стоит дежурный. Несколько человек вносят ящики. Дежурный контролирует.

Дежурный — Несите сюда.

Ведет их между машин.

Вход в магазин «Французский базар». На окнах спущены жалюзи. Полицейские взламывают дверь.

Внутри магазина. Кробетт, Плоссер, двое полицейских.

Кробетт (зовет) — Мистер Брогар...

Кробетт идет через лавку в заднюю комнату и, переходя с места на место, осматривает вещи и обстановку.

Кробетт — Все как обычно! Но где же мистер Брогар?

Вдруг Кробетт наклоняется, чтобы рассмотреть какой-то предмет на столе.

Плоссер — Может быть, пошел погулять?

Кробетт — Эта прогулка будет самой длинной в его жизни.

Пишущая машинка с маркой фирмы Бликенсдерфер.

Кробетт — Пишущая машинка фирмы Бликенсдерфер со сломанной буквой «е»! Вот кто написал записку, из-за которой я и Редклифф пошли к землечерпалкам. Это Брогар послал ее.

Плоссер — Брогар положил туда ящики с динамитом и заманил нас туда.

Кробетт — Брогар убил Редклиффа. Имя Брогара — Райнер.

Электростанция. Заброшенная мастерская. Люди, приехавшие на грузовике, сложили ящики на пол и покрыли их брезентом. Дежурный стоит в дверях, наблюдая за ними.

Дежурный — Идите в контору, там получите расписку (показывает им дорогу).

Котельная электростанции. У индикатора стоит человек — это один из группы Брогара.

Около генераторов. У контрольной доски стоит человек — это один из группы Брогара.

На площадке около двери с надписью «высокое напряжение» стоит человек, — это один из группы Брогара. Контора дежурного электростанции. Старший придерживает дверь, впускает в контору грузчиков. Как только все вошли, он закрывает дверь и с улыбкой смотрит на вошедших. Мы видим, что это Брогар. Контора хорошо освещена, и только теперь стало видно, что все люди с грузовика — сообщники Брогара.

Брогар — Пока все идет хорошо. Теперь можете вернуться на судно.

Один из группы — Какие распоряжения, сэр?

Брогар — Будьте готовы к отплытию. Японец и девушка придут сюда в полночь.

Один из группы — Что будет с ними?

Брогар — Это мы увидим, когда они придут.

Электростанция. Брогар и три его помощника закладывают динамит и соединяют трубки.

Сторожка привратника у входа в здание электростанции. Кробетт стоит лицом к аппарату. Привратник стоит спиной.

Кробетт — Здесь все спокойно?

Привратник — Спокойнее, чем в раковине устрицы.

Кробетт — О'кэй! (Уходит.)

Брогар ставит завод адской машины. Слышен звонок у ворот.

Брогар — Идите через задний вход и ждите свистка.

Его сообщники идут вниз по лестнице. Брогар подходит к краю площадки и смотрит вниз.

У сторожки привратника. (Точка от привратника, короткий кусок.) Теноки, одетый в штатский костюм, и Мари стоят лицом к аппарату. Привратник все время стоит спиной.

(С противоположной точки.) Привратник стоит лицом к аппарату. Мы видим, что это Плоссер.

Плоссер (улыбаясь) — Входите, пожалуйста.

Теноки и Мари в сопровождении Плоссера входят в главный под'езд электростанции.

Брогар стоит на площадке. При виде входящих подносит ко рту свисток. Немедленно вслед за этим раздается гудок сирены электростанции. Брогар удивленно останавливается.

Плоссер снимает руку с сирены и идет.

Площадка, на которой стоит Брогар. В руках у него револьвер.

Быстро нагибается и стреляет вниз в Плоссера.

Люди Брогара среди механизмов. У всех в руках оружие.

Брогар, пятясь, отходит от перил. Поворачивается и бежит к тому месту, где лежит динамит. Ясно, что он хочет взорвать динамит и уничтожить электростанцию вместе со всеми находящимися в ней людьми.

Кробетт появляется на площадке и бежит с другой стороны. Подбегает к динамиту одновременно с Брогаром. Бросается на него. Короткая схватка. Брогар вырывается и бежит к лестнице. Кробетт задерживается, чтобы раз'единить трубки, и затем бежит за Брогаром.

Теноки идет между машин.

Плоссер поднимается по лестнице, подбираясь к Брогару. Брогар видит его и, пытаясь спрятаться, бежит по одной из галлерей.

Кробетт бежит наперерез Брогару с противоположной стороны галлереи.

Главный зал. Мари, окаменев от ужаса, стоит посредине зала.

Брогар подбегает к перекрестку двух галлерей, видит Кробетта, бежит обратно.

Плоссер приближается к Брогару с другой стороны.

Брогар в отчаянии. Его загнали в тупик. Он видит Мари и яростно кричит.

Брогар — А, мой маленький друг!

Поднимает револьвер и стреляет. Одновременно с ним стреляет и Кробетт. Брогар падает через перила на пол главного зала.

Мари, потеряв сознание, лежит на полу.

Кробетт бежит по лестнице вниз.

Общий план главного зала электростанции.

Труп Брогара на переднем плане. Плоссер хлопочет около Мари. Входит Кробетт и видит происшедшее.

Кробетт — Мари!

Плоссер поддерживает Мари. Кробетт входит в кадр, опускается на колени, обнимает Мари и кладет ее голову к себе на плечо.

Кробетт — Мари... Вы не ранены, детка? Ну, улыбнитесь скорее. За услуги, которые вы нам сегодня оказали, мы отправим вас домой, во Францию. Вы поедете не одна, мы дадим вам провожатого, он поедет с вами во Францию.

Мари (отсутствующим голосом) Францию...

Кробетт. — Ну да, во Францию... Домой... Где все ваши друзья ждут вас, чтобы сказать «Bon jour, Marie».

Ряд наплывов.

Флот проходит по каналу.

Затемнение.

ГОЛОС БОЛЬШЕВИСТСКОЙ «ПРАВДЫ»*

С. ДАВ

23 августа 1912 года в № 98 газеты «Правда» была напечатана статья А. Витимского (под этим псевдонимом скрывался старый большевистский литератор М. Ольминский) «Культурные люди и нечистая совесть»:

«В последнее время много говорят о культурности и культурных людях. Культурность или культурное состояние — это противоположность дикости и полудикости; это — высшая форма жизни, и потому сама по себе вещь очень хорошая, к которой нужно стремиться. Но всякую хорошую вещь можно запакостить, исказить. И сейчас у нас слово «культурность» начинает пониматься в искаженном виде. То же, что лет сорок-пятьдесят назад».

Ставя проблемы подлинной культурности в буржуазной «культурной жизни», разоблачая на сатирических примерах Салтыкова-Щедрина буржуазную псевдокультуру, Витимский-Ольминский приходил в конце статьи к такому выводу:

«...в настоящее время, если слышишь, как интеллигент кичится культурой или фыркает на некультурность рабочих и крестьян, то знайте: этот человек или уже совершил измену или замыслил ее в сердце своем и готов продаться за сытую жизнь. А рабочим совсем не к лицу повторять эти лицемерные речи о культуре людей с нечистой совестью; их дело — думать о сознательности и солидарности. Тогда придет к ним сама собой истинная культурность».

Статья «Культурные люди и нечистая совесть» вызвала немедленный отклик В. И. Ленина, который 8 сентября 1912 года писал в редакцию «Правды»: «Пользуюсь случаем, чтобы поздравить т. Витимского (надеюсь вас не затруднит передать это письмо ему) с замечательно удачной статьей в полученной мною сегодня «Правде» (№ 98). Чрезвычайно кстати взята тема и разработана в краткой, но ясной форме превосходно. Хорошо бы вообще от времени до времени вспоминать, цитировать и растолковывать в «Правде» Щедрина и других писателей «старой» народнической демократии. Для читателя «Правды» — для 25.000 — это было бы уместно, интересно, да и получилось бы освещение теперешних вопросов рабочей демократии с иной стороны, иным голосом» (Собр. соч. В. И. Ленина, изд. 2-е, т. XXIX, стр. 74—75).

Ленинское указание самым внимательным и всесторонним образом было реализовано в повседневной практике газеты редакцией дооктябрьской «Правды». «Правда» не раз использовала произведения Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Шевченко, Глеба Успенского и других классиков реализма для освещения актуальнейших вопросов рабочего движения, борьбы с помещичье-буржуазным произволом, ликвидаторством. «Правда» систематически вспоминала, цитировала и растолковывала творчество передовых художников прошлого и настоящего. «Правда» во всей широте ставила проблемы культурного строительства, овладения массами трудящихся «истинной культурностью», проблемы строительства новой культуры, народного искусства.

С напряженным интересом читаются материалы сборника «Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе». Свыше ста статей и заметок, перепечатанных со страниц большевистской «Правды» 1912—1914 гг. (и не исчерпывающих, разумеется, всех высказываний дооктябрьской «Правды» об искусстве и литературе), вошло в этот сборник. Эти статьи и заметки не только являются ярчайшими документами литературно-политической борьбы недавнего прошлого, — в подавляющем большинстве они сохраняют боевой актуальный характер и по сегодня. Со всей наглядностью они свидетельствуют о неизменности линии политики партии большевиков в области искусства, линии борьбы за высокую идейность, реалистическое полнокровие, народность искусства, одухотворенного идеями Маркса — Ленина — Сталина, отражающего и воплощающего лучшие чаяния, мечты и жизнь трудящихся.

В литературно-критических статьях дооктябрьская «Правда» неизменно утверждает и популяризирует принципы реалистической литературы, близкой интересам широких трудящихся масс. Исключительное значение имеет выступление «Правды» против представителей «декадентского распада», сторонников «чистого искусства».

«Лозунг «чистого искусства» обычно является лишь прикрытием для рыцарей мракобесия, реакции и предательства», — не раз указывала «Правда», напоминая, что «с названием здесь произошло то же, что и с названием политических партий. Грязь свойственна «чистому» искусству в неменьшей мере, чем коварство и корысть, неправда и неправота свойственны «правым» политическим партиям».

Та борьба, которую ведет большевистская «Правда» сталинской эпохи с формализмом, формалистическим уродством, самым тесным образом связана с борьбою дооктябрьской «Правды» против декадентщины, за реализм.

В статье «Возрождение реализма» «Правда» 1914 года напоминает о недавном времени, когда русское «общество» старалось не замечать писателей-реалистов:

«Более того: оно их не признавало. Достаточно вспомнить отношение к Максиму Горькому. Реакция, разгром общественных сил сковали в эту пору мысль, порывы и чувства русского так называемого «интеллигентного» общества. И на литературной арене властвовали гг. Каменские, Арцыбашевы, Чулковы и пр. с

---

* Сборник «Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе». Приготовил к печати С. Брейтбург. Предисловие Феликса Кона. Гослитиздат, 1937 г., стр. 358, цена 5 р. 25 к.

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН»

Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый. Ленфильм.

их манерным, крикливым творчеством. Все они отрицали жизнь либо же понимали ее однобоко. Писатели декаденты стремились создать над «бушующей жизнью» «сладостные легенды» об «очаровательном и прекрасном» (Сологуб — «Творимая легенда»). Правда, этот «очаровательный мир» при ближайшем наблюдении оказывался весьма скучным буржуазным уголком, где люди творили мелкие подлости и мелкий разврат...»

Анализируя причины усиления внимания к творчеству писателей-реалистов, «Правда» пишет: «Излишне доказывать, что общественный сдвиг является в большой мере результатом подъема рабочего движения. Пролетариат — единственный класс в русском обществе, который вновь выдвинул жизненные задачи и цели... И вот именно теперь художники-реалисты приобрели и приобретают большое общественное значение...»

«Господа декаденты именно потому и борются против оживающего реализма, что чувствуют в нем отражение силы рабочего движения. Они чувствуют, что их пошлая «творимая легенда» меркнет и исчезает перед творимой пролетариатом жизнью».

Нет искусства внепартийного, аполитичного. Со всей остротою ставит «Правда» вопрос о тенденциозности искусства, срывая маски с певцов «чистого искусства», борясь с мракобесием, декадентским распадом, ликвидаторством в литературе и искусстве. После разоблачения авербаховщины—враждебной фашистско-троцкистской агентуры в литературе, с особым интересом перечитываешь строки «Правды» 1912 г., посвященные Арцыбашеву, «писателю, который проник во враждебную ему среду, скрывает целые годы свою личину ради того, чтобы лучше устроить свою карьеру», писателю, у которого «каждое почти произведение насквозь пропитано затаенной жгучей ненавистью к социал-демократии».

Критическая деятельность «Правды» по разоблачению идейно-враждебной, чуждой народным интересам литературы имеет особую силу именно потому, что наряду с нею «Правда» развертывает широкую позитивную программу, воспитывая читателя на лучших образцах литературы прошлого и настоящего, выдвигая реальную программу борьбы за подъем его культурного уровня.

«Правда» внимательно отмечает все даты, связанные с памятью великих мастеров культуры, лучших художников-реалистов. На страницах дооктябрьской «Правды» можно встретить специальные статьи, популяризирующие творчество Салтыкова-Щедрина, Шевченко, Пушкина, Некрасова, Гончарова, Огарева, Помяловского, Добролюбова, Белинского, Чернышевского, Гоголя, автора «Интернационала» Э. Потье, «одного из самых великих пропагандистов посредством песни» и т. д. Огромное внимание уделяет «Правда» творчеству и общественно-публицистической деятельности Горького, «любимого писателя рабочих — певца демократии».

«Строителем молодого нового искусства может стать только тот, кто болеет одними муками и живет одной верою со строителями великого будущего человечества — пролетариатом», — указывает «Правда» и бережно отмечает ростки этого нового искусства, внимательно следит за творчеством молодых рабочих-писателей, рабочих-художников, рабочих-актеров. В этой дружеской критике «Правда», однако, ни на секунду не снижает требований чистоты идейных, классовых позиций молодых, начинающих авторов.

В 1913 году «Правда», рассказывая о новых фактах художественного творчества рабочих, указывала: «Таким образом, недоступная область становится доступной, и те, кто боялся разгрома рабочими искусства, увидят скоро, как в руках рабочих творцов оно начнет приобретать новую красивую мощь, свойственную душе пролетария».

«Радостен будет тот день, — предсказывала «Правда», — когда в каждом районе города, в провинции, в рабочих округах будут свои рабочие театры», когда «рабочие будут в театре, где играть будут их товарищи, будут на выставках картин тоже своих товарищей и в своем кругу проведут бодро день, готовые завтра и на борьбу и на работу».

Огромный интерес представляет дискуссия, развернувшаяся на страницах «Правды» 1913—1914 гг. и вызвавшая ряд характерных откликов рабочего читателя на тему о том, «каким образом удовлетворить все растущую потребность среди рабочих в эстетическом наслаждении».

«Так как рабочий класс, жаждущий эстетических удовольствий, попадает в развращенные руки буржуазных театров, кинематографов и пр., то необходима как жесткая критика буржуазного искусства, так и, поскольку возможно в современных условиях, создание своих рабочих драматических кружков, а где удастся и театров», — пишет один из корреспондентов «Правды». А другой, естественно недовольный тем, что рабочий «идет в кинемо и здесь хохочет над дурашливыми выходками дешевого Глупышкина и искренно переживает «трагические муки» «блистательной» Асты Нильсен», в свою очередь ставит вопрос о том, как противодействовать этой пошлости:

«Ясно, что здесь нельзя ограничиться лишь негодующими разговорами о вреде буржуазных влияний. Как бы ни были убедительны эти разговоры, потушить рабочую жажду в зрелищах, в театральном действии они не в состоянии».

Систематически ставя вопросы правильной организации культурного досуга трудящихся, популяризируя лучшие книги, музеи, библиотеки, деятельность подлинно народных театральных коллективов, дооктябрьская «Правда» специальную статью посвящает кинематографии [1]:

«От столицы до глухой провинции перед тысячами зрителей всех классов ежедневно на экране демонстрируется сотня разнообразных картин. В числе зрителей — рабочий класс, а поэтому важно знать, что преподносится в общедоступных электротеатрах вниманию рабочей публики. Хороший по идее этот демократический театр оказывается по своему содержанию воплощением буржуазной пошлости, коммерческих расчетов, рабом вкусов изнеженных высших классов общества, слугой капиталистов. Кинемодрамы фальшиво-сентиментальны, с мещанской приторной моралью. Комедии — примитивны, бессодержательны. Кинематографическая пресса все видит и знает, что касается милитаризма и парижских мод. Дальше она заглядывает крайне редко. Видовые, исторические и научные картины появляются на экране в небольшом количестве и скромных размерах...»

«Правда» указывает на то, что кинематографические знаменитости «воспитывают нездоровые антихудожественные вкусы»:

---

[1] «Путь Правды», № 50, 30 марта 1914 г. Леонтий Котомка. «Кинематограф и рабочий».

«Комики возбуждают смех зрителей своими кривляниями, битьем посуды, порчей одежды, головокружительными падениями, культивируя примитивный грубый юмор, далекий от благородного «смеха сквозь слезы».

«Если современный кинематограф берется за сюжеты, затрагивающие классовые интересы, то его лейтмотивы буржуазно реакционны или лицемерно либеральны. А ведь кинематограф мог бы занять видное место в жизни рабочего класса, мог бы поведать о жизни рабочего класса, мог бы поведать о жизни рабочих всех стран, развернуть страницы интернациональных художественных и научных книг-сокровищ, отражать все явления общественной жизни в живых иллюстрациях, демонстрировать выступления рабочего класса всех стран...»

Перспективы развития кино-репертуара, намеченные дооктябрьской «Правдой», полностью сохраняют свою актуальность и по сегодняшний день. Намечая эти перспективы, «Правда» 1914 года вынуждена была, однако, указать, что «задача демократизации кинематографа в данных условиях неосуществима. Некоторое оздоровление кинотеатра возможно путем создания рабочих кинематографов. Явится спрос на классические, этнографические, исторические и т. п. сюжеты — появятся и предложения. Надо, следовательно, позаботиться, чтобы спрос был большой и серьезный. Постепенно развиваясь, рабочие кинематографы вызовут в жизнь соответствующую фирму лент. Но все это будет частичное оздоровление кинематографа».

Великая Октябрьская социалистическая революция принесла кинематографии, как и другим видам искусств, возможность не только полного оздоровления, но и невозможного в условиях капиталистического общества расцвета.

Не было, пожалуй, ни одной из сторон культурной творческой работы, которую бы в той или иной мере не затронула большевистская «Правда», стремясь поставить искусство на службу интересам борьбы за освобождение трудящихся. Боевые материалы сборника «Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе» должны быть внимательно изучены каждым практическим работником советского искусства, кинематографистами в частности.

«КАРО»

Сценарий А. Ай-Артян и С. Тайца (по повести А. Гайдара). Режиссер А. Ай-Артян. Оператор О. Фрадкин. Арменкино. На фото пионер М. Акопян в роли Каро и арт. Д. Цатурян в роли Ашхен.

ТРИДЦАТЬ ЛЕТ НАЗАД

Листки из киноархива

Вен. ВИШНЕВСКИЙ

Тридцать лет назад в России начались первые кустарные попытки создания художественных фильмов[1]. Тридцать же лет назад — 10 (23) августа 1907 г. начал выходить первый кинематографический журнал, которому было суждено сделаться пионером русской кинопериодики. Первый киножурнал носил сверх-модное, непривычное для тогдашнего уха и столь обычное для наших дней название — «Кино»[2]. Это было довольно тощее приложение-вкладка к фотографическому журналу «Светопись», выходившему под редакцией фотолюбителя И. Д. Перепелкина.

Появление специальной кинопрессы было вызвано необыкновенно интенсивным развитием кинематографии после 1905 г. и наступлением периода реакции. В редакционной заметке первого киножурнала задачи его издания были декларированы так:

«Кинематография в настоящее время достигла чрезвычайного распространения — прежде всего, как зрелище для масс, но в то же время она начинает находить себе и серьезные применения в науке. В то же время она есть плоть от плоти и кость от костей фотографии — она представляет собой дальнейшее развитие фотографии, особую ее отрасль. За границей существуют специальные периодические издания, посвященные кинематографии, а у нас в России редко приходится натолкнуться на специальную статью по кинематографии. Редакция журнала «Светопись», поставившая себе целью давать полную картину развития всех отраслей фотографии, отражать в себе все ее стороны, желает сделать попытку несколько заполнить этот пробел, введя под настоящим заголовком отдельное приложение, посвященное кинематографии, которое будет пока появляться время от времени. В нем будут помещаться как статьи общего характера, относящиеся к кинематографии, так и статьи теоретического и практического характера, выясняющие принципы кинематографии, основания устройства кинематографических приборов, практические указания относительно снимания и обработки пленок как для лиц, занимающихся кинематографией как профессиональной отраслью, так и для любителей, практические указания для демонстраторов, описание вновь появившихся приборов и приспособлений и вообще все, что так или иначе имеет отношение к кинематографии».

Первый киножурнал имел в себе в зародыше все элементы, которые в дальнейшем являлись основным содержанием каждого киноиздания. В «Кино» сверх обещанных статей по общим вопросам кино, кинотехники, проката и т. д. печатались либретто фильмов, список выпускаемых картин, довольно обширная хроника и неизбежные объявления. Для своего времени это был неплохой журнал, у которого учились все позднейшие киноиздатели. Следует отметить, что и за границей специальные киноиздания начали появляться только в 1905—1907 гг. Попытки издания киножурналов имели место, впрочем, и раньше, и одна из этих попыток принадлежала русскому «придворному» фотографу Болеславу Матушевскому, который еще в 1899 г. проектировал издание в Париже журнала «La Chronophotographie et ces applications»[1]. Болеслав Матушевский был первым кинотеоретиком и автором первых исследований о «специфике» кино. Его книги «Une nouvelle source d'Histoire» и «La photographie animée», кроме подробных описаний ки-

[1] Хронику и видовые картины начали снимать раньше, еще в 1896 г., в год появления кинематографа в России.

[2] Наиболее распространенными тогда были наименования «синематограф», «кинематограф», реже «кинемо».

[1] «Хронофотография и ее применение». Хронофотография — это самое старое название кинематографии.

носъемок коронации Николая II и других царствующих и «высокопоставленных особ», содержат немало любопытных по тому времени соображений о задачах «хронофотографии», о засъемке исторических событий и т. д. В своем журнале Матушевский предполагал открыть отделы: «Передача движений, проекция живой фотографии, описание аппаратов для этой работы, как-то: кинематограф, биограф, кинетоскоп, фенакистископ, алеторама и др.»[1]. Почему-то журнал так и не вышел. Из других изданий дореволюционной России того периода следует указать на брошюру В. Тюрина «Живая фотография», выпущенную журналом «Техническое образование» в 1898 г. Но эта единичная попытка издания кинолитературы до 1907 г. никак не была поддержана.

Следует указать, что популярность кинематографа была использована многими журнальными издателями. В августе 1905 г. был выпущен юмористический листок-журнал под названием «Кинематограф». Название «Кинематограф» было присвоено некоему сенсационному еженедельному иллюстрированному журналу, выходившему в 1908 г., и бесплатному приложению к журналу «Попрыгунья-стрекоза» (СПБ, 1909). Это были бульварные журнальчики, содержанием которых служили преимущественно пошлые анекдоты. Такого же характера была брошюра, изданная в 1910 г. некоей Ю. Ягольской под названием «Кинематограф в анекдотах и афоризмах». Или еще одно издание: «Кинематограф». Еженедельный иллюстрированный журнал тайн и ужасов (оккультный журнал, СПБ, 1910). А газета некоего Д. И. Самуйлова «Столичный кинематограф» (СПБ, 1911) откровенно называла себя «органом, посвященным следующим отраслям промышленности и торговли: винно-фруктовой, водочной, пивоваренной, табачной, конфетно-шоколадной и ресторанной». Примеров подобного «своеобразного» использования кино в дореволюционной России можно привести немало, и это говорит не столько о широкой популярности кино, сколько о том, насколько уродливо пытались использовать замечательное изобретение.

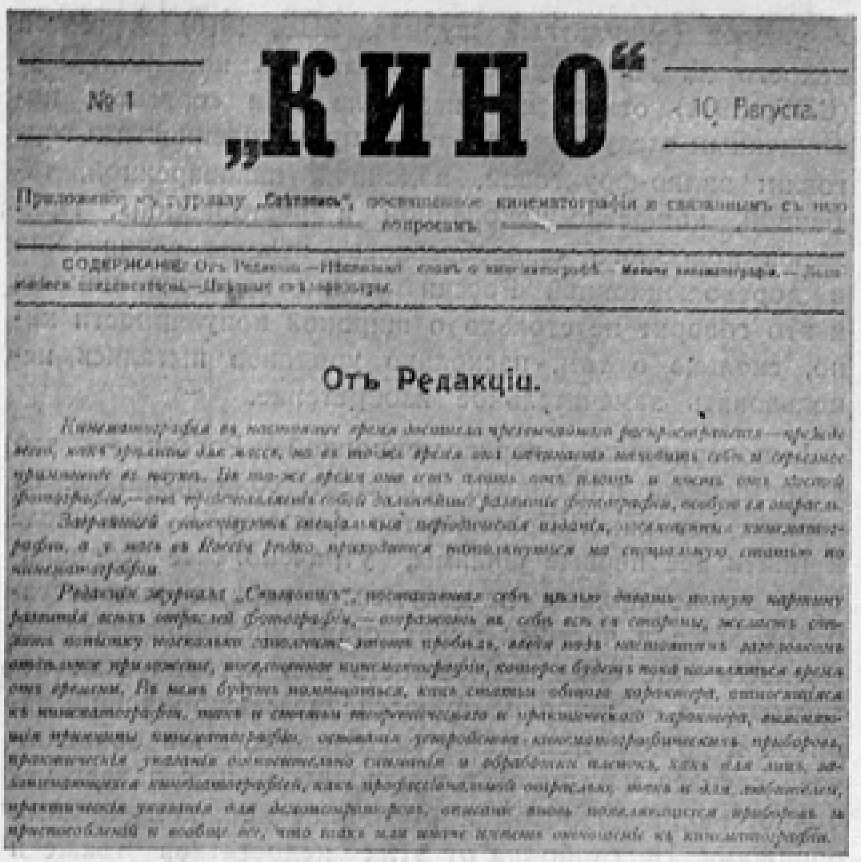
Киноперіодика дореволюционной России — это единственный подлинный документ, сохранившийся от первых лет кино. Большинство фильмов, в том числе и почти все первые фильмы, утрачено. Не сохранились также архивы и документы первых кинопостановок даже в частных руках старейших кинодеятелей. Остается еще одна возможность для исторических исследований — широкое привлечение воспоминаний, записок и других мемуарных материалов, но в большинстве случаев материал этот неполноценен, страдает неточностью, неполнотой и большими хронологическими ошибками. Не свободна от этих недостатков также и недавно вышедшая книга А. Ханжонкова, или, вернее, недостатки эти усилились вследствие того, что его мемуары печатаются в значительном сокращении не только текста, но и комментариев.

Все же мы попытаемся на основании скудных, собранных в разное время материалов дать хотя бы беглое представление о первых шагах кинопроизводства в России.

Возможно, что еще в самых ранних опытах хроникальных съемок первых кинолюбителей (В. А. Сашин, К. Федецкий, Б. Матушевский, В. П. Вишневский и др.) можно найти в отдельных случаях элементы инсценировки, нарочитой игры или попытки придумывания сюжетов в манере известного фильма Люмьера «Политый поливальщик», но вряд ли мы ошибемся, если скажем, что впервые мысль о создании художественных фильмов в России была высказана осенью 1907 г. В передовой статье журнала «Сине-Фоно» (№ 3 за 1907 г.) «Художественная театральная постановка и синематограф», сообщалось: «По слухам одна крупная фирма предполагает сделать синематографический снимок с 22 картин из «Бориса Годунова» на сцене Московского художественного театра». Таким образом идею создания художественного фильма дала постановка МХАТа «Борис Годунов»!.. Сейчас уже трудно установить, были ли под этим сообщением, инспирированным фирмой бр. Патэ, какие-либо серьезные основания или дальше предположения дело не пошло. Журнал «Сине-Фоно» на всякий случай сделал оговорку: «Мы не знаем, насколько эти слухи имеют серьезный источник, но мы приветствуем эту идею, которая положит начало новому направлению в области синематографии». Все же идея, брошенная «Сине-Фоно», была претворена в жизнь, правда, без участия Художественного театра и в более скромных масштабах. Таким первым русским предпринимателем, рискнувшим на постановку художественного фильма, был небезызвестный А. О. Дранков, только что начавший пробовать свои силы в кинохронике.

Пока еще трудно установить, какой была первая постановка Дранкова. По воспоминаниям кинодеятелей того времени такой постановкой была киноинсценировка «Бориса Годунова» А. Пушкина, сделанная А. Дран-

[1] См. журнал «Фотограф-любитель», СПБ, 1899, № 6, стр. 235.



№ 1 „КИНО“ 10 Августа.

Приложеніе къ журналу „Свѣтопись“, посвященное кинематографіи и связаннымъ съ нею вопросамъ.

Отъ Редакціи.

ковым, сумевшим учесть успех постановки МХАТа, рекламу «Сине-Фоно» и захотевшего сорвать производственные планы бр. Патэ. По свидетельству одного из участников первых съемок А. Дранкова, старейшего русского киноактера Н. И. Орлова, сначала была поставлена инсценировка романа А. К. Толстого «Князь Серебряный». По его словам, эта пьеса в 1907 г. шла в летнем театре сада «Эден» в постановке Н. А. Шухмина и почти без изменений была заснята Дранковым в театральных декорациях. Нам удалось найти в одном журнале за 1909 г. подтверждение, что действительно фильм «Князь Серебряный» (320 м) в 1909 г. демонстрировался на экранах провинции. Однако, когда мы обратились к прессе 1907 г. за сведениями о постановке «Князя Серебряного» в театре «Эден», оказалось, что такой постановки там не было осуществлено ни в 1907, ни в 1908 гг. Наоборот, по рецензии «Петербургского листка» и «Петербургской газеты» удалось совершенно точно установить, что в 1907 г. в театре «Эден» была заново поставлена трагедия А. Пушкина «Борис Годунов».

Как был приспособлен этот спектакль для кино, — неизвестно. Не удалось также найти сведений о демонстрации фильма на экране. Можно только предполагать, что «Борис Годунов» был выпущен, так же как и «Князь Серебряный», в 1909 г. под названием «Дмитрий Самозванец», вероятно, в этот фильм вошла только часть съемок, а куски с «Борисом Годуновым» были превращены в кинодекламацию «Царь Борис Годунов», с которой в течение ряда лет путешествовал по России бродячий кинодекламатор Н. Борецкий-Косяков.

Третья (или вторая) постановка, осуществленная, по словам того же Н. И. Орлова, в конце 1907 г. или начале 1908 г. (но выпущенная только в 1909 г.), была инсценировкой «нашумевшей» пьесы И. Колышко «Большой человек». Новшеством в этой постановке было то, что режиссером (кроме выполнения функций оператора) пожелал быть сам Дранков.

Из других ранних постановок необходимо указать еще на фильм «Драма в Москве», но историю этой постановки нам выяснить пока не удалось. Этот фильм, будто бы поставленный неизвестной фирмой в 1906 г., был показан на одном из просмотров в 1928 или 1929 г. и, по словам А. Е. Разумного, выступавшего со вступительным словом перед просмотром, фильм в первый же день демонстрации был запрещен полицией, так как сюжетом послужила какая-то уголовная история из жизни «высокопоставленных» лиц. Сведения эти были получены от бывшего владельца кинотеатра-паноптикума «Гранд-Электро» (на Тверской улице, против глазной больницы) К. Абрамовича, у которого случайно и уцелел один экземпляр фильма. По характеру постановки, «монтажа», актерской и операторской работы указание Абрамовича на 1906 г. кажется вполне вероятным (фильм снят настолько неумело, что в нем нельзя обнаружить никакого связного содержания), но его же указание на то, что картину снимал какой-то итальянский оператор, заставляет предполагать более позднюю дату создания этого фильма, так как впервые связь с итальянскими кинофирмами в России была налажена только в 1907 г.[1].

Следует еще упомянуть фильм бр. Патэ «Донские казаки», выпущенный в феврале 1908 г. и имевший огромный успех у зрителя. Этот фильм был снят также в 1907 г., но причислять его к художественной продукции было бы ошибкой, так как весь фильм, содержащий от начала до конца различные моменты джигитовки и не имеющий никакого сюжета, был самой типичной хроникой.

С некоторой оговоркой можно считать, что первая попытка создания художественной картины была сделана А. Ханжонковым. В своих мемуарах он пишет: «Ради восстановления хронологической правды должен сказать, что еще... летом 1907 г. Т/Д Э. Ош и А. Ханжонков снял картину «Палочкин и Галочкин», но она не была выпущена вследствие неудачного исполнения. Съемка производилась в Сокольническом кругу на эстраде для оркестра. Так как аппарат стоял на земле, т. е. много ниже эстрады, то главные действующие лица — два комика оказались снятыми в некоторых сценах со срезанными рамкой головами, не говоря уже о прочих дефектах, вызванных неправильным ракурсом»[2]. Оговорка здесь необходима потому, что, во-первых, фильм не был выпущен, во-вторых, фильм, представляющий собой простую засъемку эстрадного номера, еще не содержал в себе всех элементов, которые считались необходимыми для первых художественных фильмов.

Следующая постановка Ханжонкова «Драма в таборе подмосковных цыган», сделанная летом 1908 г. и подробно им описанная в его мемуарах, появилась на

---

[1] В одном кинематографическом журнале за 1910 г. есть реклама о выпуске картины под тем же названием «Драма в Москве» (Т/Д Тиман и Рейнгардт). Возможно, что здесь речь идет об этом фильме. Первый оператор-итальянец, появившийся в России, был Асеррано. См. воспоминания о нем в очерке Я. Протазанова «На заре кинематографа» — газета «Кино» № 51—52 от 6 ноября 1935 г.

[2] Цитируем по рукописи, любезно предоставленной А. Ханжонковым. Негатив этой, никогда не видавшей экрана картины сохранился. В свое время он был передан в фильмохранилище ГАХН, а теперь должен находиться в фильмотеке ВГИК.

экране[1] почти одновременно с известной картиной А. Дранкова «Понизовая вольница» («Стенька Разин»), с которой обычно принято вести начало русской кинематографии. Интересно отметить, что историческое значение фильма «Стенька Разин» было оценено даже современниками. В рекламе одного кинотеатра выпуск фильма сопровождала такие «крылатые» слова: «Картина эта до известной степени делает эру в истории русского кинематографического театра. В ней впервые наш синематограф вступает на национальную почву, в ней впервые он дает роскошную и выдержанную в историческом колорите картину. Театр «Колизей» благодаря своему огромному экрану смог блестяще поставить эту картину. Не останавливаясь ни перед какими затратами, он пригласил хор певчих, которыми будут исполнены «Вниз по матушке по Волге» и «Из-за острова на стрежень». Кто не знает красивой легенды о Стеньке Разине и персидской княжне, послужившей содержанием картины!..»[2]

Так начиналось в России производство художественных фильмов. Здесь необходимо упомянуть о той бешеной борьбе, которая сразу же разгорелась между Ханжонковым и Дранковым в самом начале их кинематографической карьеры. Дранков старался одолеть Ханжонкова количеством и разнообразием фильмов. Так, в 1908 г. он, кроме большого количества хроник, снял еще ряд фильмов: «Свадьба Кречинского», «Стень-

[1] В Петербурге фильм демонстрировался под названием «Драма под Москвой». См. газету «Сцена» № 114 от 20 декабря 1907 г.

[2] Газета «Сцена» № 59 от 20 октября 1907 г.

Кадр из фильма «Свадьба Кречинского» А. Дранкова. 1908 год.

ка Разин», комедия «Увлекшийся музыкант», «Усердный денщик» и балет «Пьеро и Пьеретта», в то время как Ханжонков смог выпустить только «Драму в таборе подмосковных цыган». Но уже в 1909 г. Дранков не смог выдержать конкуренции, поставив всего лишь три картины — «Двойная измена», «Тарас Бульба», и «Геройский подвиг рядового Василия Рябого», в то время как Ханжонков выпустил картины «Песнь про купца Калашникова», «Русская свадьба XVI столетия», «Выбор царской невесты», «Чародейка», «Мазепа», «Власть тьмы», «Ванька-ключник», «Женитьба», «Мертвые души», «В полночь на кладбище» и ряд кинодекламаций. Дранкову приходилось также конкурировать и с другими фирмами («Глориа», бр. Патэ и др.), которые также занялись кинопроизводством. В 1910 г. победа осталась за бр. Патэ.

Кадр из первой комедии А. Дранкова «Усердный денщик». 1908 год.

Дальнейшие шаги русского кинопроизводства еще долгое время были неумелыми, и даже лучшие фильмы 1909—1910 гг. нельзя в наши дни смотреть без улыбки, хотя в свое время они воспринимались, вероятно, как рядовая кинопродукция. Низкий профессиональный уровень работы режиссера, актера и даже оператора, который тогда считался главным автором фильма, — вот чем характерны первые русские фильмы. В уже упомянутых нами воспоминаниях Я. Протазанова есть несколько строк, посвященных оператору.

«Оператор был в те времена самым главным лицом в кинематографии. Он знал «секреты» производства, умел обращаться с киноаппаратом, остальные только с почтительным удивлением следили за его манипуляциями. К тому же большинство операторов окружало свою работу таинственностью. Они священнодействовали и делали вид, что кроме них никто никогда не сможет снимать картины. Любимой привычкой Серрано было требовать, чтобы ему доставали редкие вещи, по существу ему ненужные. Так, однажды он заявил, что он не может работать, если ему тут же не достанут 25 фунтов ртути. Все сбились с ног, отыскивая в Москве требуемый металл, и, наконец, по крупинкам собрали 12 фунтов. Серрано взял их, недовольно пожав плечами, и унес в свою лабораторию. Там на полочке ртуть спокойно стояла в банке и никому ни разу не понадобилась... Серрано священнодействовал, но фактически ничего не знал. Работая на английском аппарате «Призвич», он ставил фокус по шкале, на которой были отмечены футы, а расстояние отмерял на метры. В результате все получалось не в фокусе. А так как освещение тогда было только

естественное — солнце, то все съемки производились летом, проявляли же пленку и печатали осенью. Поэтому ошибка была обнаружена тогда, когда невозможно было ее исправить. Второй же оператор, помощник Серрано, крутил ручку аппарата слишком медленно, и поэтому степенные бояре из картины «Правительница Софья», сохраняя неподвижные и важные лица, неслись вприпрыжку, как ребятишки на бульваре» [1].

В заключение еще в качестве иллюстрации уровня кинематографических знаний и состояния тогдашней техники производства мы приведем отрывки из одной статьи [2], напечатанной в начале 1909 г., материалом для которой послужил «высоконаучный» доклад А. О. Дранкова в Императорском русском техническом обществе. Этот доклад «О компановке сюжетов и изготовлении кинематографических картин», состоявшийся 26 ноября 1908 г., заслуживает особого рассмотрения, так как он был первым докладом, сделанным в России на тему о кинопроизводстве. Протокол этого исторического заседания гласит, что «докладчик сделал доклад на французском языке. Председатель С. М. Прокудин-Горский и непременный член отдела В. И. Срезневский любезно взяли на себя труд перевести сообщение на русский язык...» Мы отсылаем всех интересующихся к этому забавному документу, напечатанному в серьезном научном журнале «Записки ИРТО» [3]. В очерке же «Тайны кинематографа», написанном если не самим А. Дранковым, то с его слов, мы можем прочесть такие откровения:

«Большого труда и умения требуют кинематографические снимки. Аппарат должен быть крепко установлен. Снимки производятся с изумительной быстротой — в одну секунду аппарат делает шестнадцать снимков по 15 миллиметров шириной. На каждый снимок приходится по 4 перфорации — дырочки для передвижения ленты. Компановка сюжетов. Эта сторона — трудная сторона кинематографического дела. Трудно предполагать, что стройно проходящие на экране перед глазами зрителей сложные картины составлены иногда из целого ряда отдельных снимков. А между тем это так. Есть картины, которые находятся в работе по нескольку месяцев, год, два и лишь затем соединяются в одну и пускаются в продажу. Это случается с особенно сложными картинами. Возьмем, например, картину «Пожар в Петербурге» [1]. Это большая, в 192 метра, лента. Тут удивительная точность, полная иллюзия и общий ансамбль. Всякий удивится, если узнает, что эта интересная лента составлена более чем из 30 отдельных картин. Тут и тревога, и мельчайшие подробности сбора и выезда пожарных, и самый пожар, и работа пожарных и т. д. Для производства этой ленты были устроены специальные маневры пожарной части, применены были все усовершенствованные приспособления, одним словом, было сделано все, чтобы снимки передавали все сложные перипетии как подготовки пожарной команды, так и самого тушения и локализации пожара. Сам пожар устраивается или бутафорским способом, или же выжидается настоящий пожар и производится снимок. Вообще к бутафории при кинематографических снимках прибегают большей частью, так как невозможно поспеть снять какое-нибудь неожиданное событие. Крушение поездов, гибель пароходов и т. д. — все производится искусственно. Берутся бутафорские поезда, пароходы, куклы, все это компануется в одно целое и снимается. Есть сюжеты, компановка которых обходится в несколько десятков тысяч рублей. Улицы с движущейся публикой снимаются легко и без всяких бутафорских примесей. Уличные и комические или другие сценки устраиваются на улице искусственно. На природе большей частью делаются снимки из бытовых обстановочных картин, так как не везде есть специальные театры. Снимки в театре пьес должны производиться при искусственном комбинированном свете. Сцена освещается ртутными лампами, причем рампа устраивается внизу, вверху и по мере надобности по бокам. При таком устройстве более рельефно освещение участвующих...» [2]

Таков был уровень техники кинопроизводства и знаний о кино тридцать лет назад. Прошедшие три десятилетия неузнаваемо преобразили лицо кинопроизводства. Первое десятилетие развития русского кино прошло под знаком торгашеской погони за легкой наживой и откровенного потакания грубым вкусам мещанского зрителя. Только в руках советской власти кино достигло решающих успехов и смогло создать ряд замечательных картин.

---

[1] См. газету «Кино» № 51—52 от 6 ноября 1935 г.

[2] Капе. «Тайны кинематографа». «Программа и обозрение зрелищ и театров», Одесса, 1909 г., № 3, стр. 7—8.

[3] Записки Императорского технического общества, СПБ, 1909 г., № 3, стр. 33—34. Повидимому, «докладчик» счел для себя обременительным перевод на русский язык французской брошюры или проспекта какой-нибудь французской кинофирмы, а ограничился их прочтением в подлиннике.

---

[1] Хроникальный фильм, снятый А. О. Дранковым в 1908 г.

[2] Отрывки печатаются с сохранением орфографии подлинника.

Ответственный редактор Н. СЕМЕНОВ

Адрес редакции: Москва—31, Кузнецкий мост, д. 21/5. Тел. К-1-95-51

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“

Открыта подписка на периодические издания

НА 1938 ГОД

Газета КИНО

5 раз в месяц

Подписная цена:

на 12 мес.—12 р.
на 6 мес.— 6 р.
на 3 мес.— 3 р.
на 1 мес.— 1 р.

ИСКУССТВО

6 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—54 р.
на 6 мес.—27 р.

ТВОРЧЕСТВО

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—36 р.
на 6 мес.—18 р.
на 3 мес.— 9 р.

ТЕАТР

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—72 р.
на 6 мес.—36 р.
на 3 мес.—18 р.

НОВОСТИ ИСКУССТВА

24 номера в год

Подписная цена:

на 12 мес.—30 р.
на 6 мес.—15 р.
на 3 мес.— 7 р. 50 к.

ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—24 р.
на 6 мес.—12 р.
на 3 мес.— 6 р.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—24 р.
на 6 мес.—12 р.
на 3 мес.— 6 р.

ИСКУССТВО КИНО

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—42 р.
на 6 мес.—21 р.
на 3 мес.—10 р. 50 к.

КИНОФОТОХИМПРОМЫШЛЕННОСТЬ

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—36 р.
на 6 мес.—18 р.
на 3 мес.— 9 р.

КИНОМЕХАНИК

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—15 р.
на 6 мес.— 7 р. 50 к.
на 3 мес.— 3 р. 75 к.

РЕПЕРТУАРНЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ

12 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—18 р.
на 6 мес.— 9 р.
на 3 мес.— 4 р. 50 к.

Декада московских зрелищ

36 номеров в год

Подписная цена:

на 12 мес.—18 р.
на 6 мес.— 9 р.
на 3 мес.— 4 р. 50 к.

БЮЛЛЕТЕНЬ

ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

24 номера в год

Подписная цена:

на 12 мес.—9 р. 60 к.
на 6 мес.—4 р. 80 к.
на 3 мес.—2 р. 40 к.

Подписку и деньги направлять по адресу: Москва, 47, 5-я Тверская-Ямская, дом 7. Отдел подписных изданий изд-ва „ИСКУССТВО“, расч. сч. № 150273 МГК Госбанка.

Подписка также принимается уполномоченными издательства, всеми почтовыми отделениями, Союзпечатью, отделениями и магазинами КОГИЗа.

Цена 3 руб. 50 коп.

М 8045

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
8 - ДЕК 1937
Всес. Кн. Палат. Получены

НАРКОМВНУТОРГ СССР

СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГ

Специализированные магазины
„СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГА“

ИМЕЮТ В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ:

ТКАНИ
хлопчато-бумажные, шерстяные, шелковые, льняные.

ГОТОВОЕ ПЛАТЬЕ
мужское, женское, детское.

МЕХОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ
мужские, женские, детские.

ПРИ МАГАЗИНАХ ИМЕЮТСЯ БЮРО ОБСЛУЖИВАНИЯ,

где производится
ПРОДАЖА ФОТОСНИМКОВ
фасонов ПОСЛЕДНИХ МОД
гг. Москвы, Ленинграда, Парижа, Лондона, Вены и Нью-Йорка;

ДАЮТСЯ КОНСУЛЬТАЦИИ
покупателям; ТОВАР, купленный в магазине, доставляется на дом в черте города бесплатно

Адреса московских магазинов:

№ 1—Кузнецкий мост, 14
№ 2—уг. Петровки и Кузнецкого моста, 6/7
№ 3—ул. Горького, 79
№ 4—Б. Серпуховская, 4
№ 5—Бутырская, 37
№ 6—Пятницкая, 13
№ 7—Таганская площадь, 7
№ 8—уг. М. Дмитровки и Садовой, 2/24
№ 9—Бакунинская ул., 13

Специализированные магазины во всех крупных городах СССР